دكتور حسين فوزى

بيتهوفن



دار المعارف

بيتهوفن



دكتور حسين فوزى

بيتهوفن

الطبعة الثانية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إلى

حسن محمود

أهديتك كتاب «الموسيقى السمفونية»

ومن حقّك

وقد انتقلت إلى الرفيق الأعلى

أن

أهديك كتاب «بيتهوفن»

وأنت فى طليعة من أحبوا سيد الموسيقيين



فهرس

الصفحة



قصة هذا الكتاب

يصدر هذا الكتاب فى العام المئينى الثانى لميلاد بيتهوفن، ولكنه لم يؤلف خصيصًا للمناسبة، ولم يوضع كما تؤلف الكتب عادة. استغرقت كتابة فصوله اثنى عشر عامًا (١٩٥٧ - ١٩٦٩). ولو كنت من هواة الأرقام لأستطعت على وجه التقريب إحصاء الساعات التى صرفت فى الإعداد لتلك الفصول وكتابتها. لسبب بسيط وهو أنى - فيما عدا بضع مقالات لصحيفة «الأهرام» يجدها القارئ فى صدر الكتاب - كنت أعد كل فصل من فصوله لتقديم عمل موسيقى من أعمال بيتهوفن. والتحضير لكل فصل، دون استثناء، اقتضى الإستماع إلى العمل ذاته من المسجلات مرارًا. ثم مطالعة كل ما يختص به فيما تحتويه مكتبتى من ترجمات لبيتهوفن وشروح وتحليلات لأعماله. فالعودة إلى سماعه، مراجعًا على المدونة الموسيقية. فدراسة المدونة وحدها دراسة تحليلية.. وأخيرًا كتابة الحديث للإذاعة المصرية فى برنامجها الثقافى الذى بدأ فى شهر مايو سنة ١٩٥٧، وملاقئ بمواده كافة، عنوانًا على ما يستطيع العقل المصرى أداءه فى سبيل العلم والمعرفة والثقافة بمعناها الإنسانى العميق، على لسان نخبة من أبناء هذه الأمة، وبتنظيم حكم - وإن مقتر - من هيئة الإذاعة المصرية.

وكتابة هذه الأحاديث كانت، وما برحت، عملاً سهلاً، من جراء حرصى على إنتهاج أسلوب «كلامى» خلو من التأنق. فلكم فكرت أن تجيء الأحاديث إرتجالا، مثلما يرتجل الأستاذ محاضراته، مستعينًا بنقاط الموضع، ومعتمدًا على إحساسه بمستمعيه،، وحسه المرهف بالتوقيت نتيجة

للمران. وهذه الفكرة، رغبة لم تتحقق، هى التى أنشأت أسلوب الأحاديث.

بيد أن حديثًا مسموعًا، يدعم بالأمثلة الموسيقية أداء على البيانو، أو نقلا عن التسجيل، لا يصح تمامًا لقراءة قارئ. ويكفى إجراء مقارنة سريعة بين كتابى الصغير «الموسيقى السمفونية» (سنة ١٩٥٠)، وهذا الكتاب، لإدراك ما أعنى. لقد ألف ذلك الكتاب الصغير فى بعضه من برامج أعدت لمطالعة الجمهور الذى حضر بالقاهرة والإسكندرية حفلات «فلهارمونية فينا» بقيادة كليمنس كراوس، و «فلهارمونية برلين» بقيادة «ڤلهلم فورتڤنجلر»، وفى أغلبه من تنفيذ خطة مرسومة للكتاب كتقديم أولى للمستمع إلى موسيقى الأعلام، كما جاء فى عنوانه.

فى ذلك الكتاب الصغير أسلوب الكاتب، وفى كتاب اليوم أسلوب المحدث على انطلاق، مستندًا إلى الفقرات الموسيقية المختارة من العمل لفائدة المستمع، وتهيئته لسماع العمل كاملا عقب الحديث.

وهنا مربط الفرس: هل أعيد صياغة الأحاديث أسلوبًا، وطريقة محورة فى العرض؟ أم هل أبقى عليها كما انطلقت من لسان المتحدث، مع وضع الفقرات الموسيقية المختارة فى مكانها من الحديث مكتوبة بالنوتة الموسيقية؟.

والطريقة الأخيرة قليلة الجدوى لدى قراء يندر بينهم من يستطيع ترجمة «النوتة» إلى نغمات فى ذهنه، أو على آلة موسيقية يمارس عزفها.

أما إعادة الصياغة فتنفيها الفكرة الأصلية من نشر هذا الكتاب، وقد جاءت بعد حوار لم يستغرق دقائق مع صديق حصيف الرأى، واسع الاطلاع والتجارب.

وسألنى مبتسمًا: متى نقرأ كتابك عن «لويس أبو الغيط»؟ (راجع

عنوان فصل من فصول التصوير العام لشخصية بيتهوڤن فى صدر الكتاب).

أجبته فى شىء من الحيرة: لقد اجتمع لى عن بيتهوفن كنز من المعارف، وذخيرة من الحب والإعجاب، وأطمع فى أن أضع كتابًا هامًّا عنه، أحس باستعداد كبير لتأليفه.

قال الرجل الحصيف المحنك: وماذا يكون كتابك بين مئات الكتب وآلاف الدراسات عن بيتهوفن فى كل لغات الحضارة؟ هل نسيت أثر أحاديثك الإذاعية فى المجموعة المباركة من شباب هذه الأمة التى استفادت وأفادت منها؟ ألا يود أولئك الشبان، وهم يتقدمون فى العمر والمعرفة، أن يجدوا بين أيديهم سجلًّا كاملا لها، يذكرهم بمطالع اكتشافهم لإنسان عظيم فى دنيا الفن، بل فى تاريخ الحضارات؟ خرجت من مكتب الصديق الكريم أدير الفكرة فى رأسى مقتنعًا بها. ولقد ذكرت ما طالعت منذ سنوات من أن الكتب والدراسات التى وضعت عن بيتهوڤن تجىء الثانية عددًا فيما كتب عن عظماء التاريخ، بعد ما كتب عن نابليون.

ونفذت هذه الفكرة الأصيلة على ما تظهر فى الكتاب. لم أجر سوى تعديلات حرصت أن لا تمس الأسلوب، فى المحافظة على ما يقرب من الارتجال، وأقول الارتجال لأن هذه الأحاديث لم تستغرق كتابتها أكثر من وقت كتابة مسودة لها تكاد تنقل بحالها إلى الورقة التى أتلو منها الحديث. فى حين أننى ما برحت أكتب مقالاتى ودراساتى مسودة تلو مسودة مثنى وثلاث قبل صياغتها النهائية.

إنما الذى حرصت عليه هو أن أستبعد منها الصيغ التى يقتضيها عرض فقرات مختارة من العمل الموسيقى على السامع، دون مساس بما يمكن القارئ الذى يعنى بالاستماع إلى أعمال بيتهوفن فى المسجلات من

تشطير المسجلة بنفسه إلى عناصرها، بقدر ما يسعه حرصه على تعمق الفهم.

جهدت أن يؤدى الكتاب إلى غايتين: أن يقرأ كما تقرأ الكتب، دون رجوع إلى الموسيقى ذاتها، أو أن يستخدم كمرجع يستقل فيه كل فصل عن الآخر إذا ما عنّ لألآف موسيقى الحضارة أن يستمعوا لعمل ما من أعمال بيتهوفن فى لحظة ما، فيجدوا بين أيديهم فصلا خاصًا بهذا العمل.

ذلكم عذرى فيما يجىء بهذه الفصول من تكرار لبعض المعلومات عن الرجل، فيما لا غنى عنه: مثل العودة إلى وصية «هايلجنشتات»، أو الإشارة إلى صمم بيتهوفن، أو إلى واقعة بعينها اقتضاها مجرى الحديث، كلقائه بالفتاة بتينا برنتانو (فون آرنم)، صديقة الشاعر جوته، وهلم جرا.

وفيما أنا ماضى فى إعداد الكتاب، نبهتنى الصحف الأجنبية - على كثرة ما ذكرت تاريخ ميلاده فى هذه الأحاديث - إلى أن عام ١٩٧٠ هو العيد المئينى الثانى لميلاد عظيم عظماء الموسيقى، ومن العجيب أننى - وربما الناس جميعًا معى - نعنى أكثر ما نعنى بتاريخ الوفاة. وهذا أمر طبيعى من الناحية العامة والخاصة على السواء. فمن الناحية الخاصة: من ذا الذى ينسى تاريخ وفاة عزيز لديه؟ ومن الناحية العامة: تاريخ الوفاة يمثل اكتمال الشخصية، وتمام العمل فنيًا أو أدبيًا أو علميًا أو اجتماعيًا أو سياسيًا. وأعترف أننى فى أكثر من مرة، طوال هذه السنوات، كنت أضطر إلى مراجعة تاريخ ميلاد بيتهوفن. أما تاريخ وفاته فلم أكن أنساه أبدًا، لاسيما أننى أذكر الاحتفالات العظيمة التى أقيمت على طول أوربا وعرضها فى ذكرى مضى مائة سنة على هذه الوفاة (مارس ١٨٢٧)، وكنت مقيمًا بأوربا فى ذلك العام.

هذه قصة الكتاب، ما له وما عليه.

مقدمات

لويس أبو الغيط

ولد لودڤيج فان بيتهوڤن بمدينة بون على الضفة اليسرى للراين، فى السادس عشر من ديسمبر ١٧٧٠ ـ وهذا التاريخ استنتاجى محض. أما الثابت فهو أن المولود عمد وسمى لودڤيج بالكنيسة يوم ١٧ ديسمبر من ذلك العام، وأن التقاليد على ضفاف الراين جرت بأن يعمد الأطفال فى اليوم التالى لميلادهم.

وعنوان هذا الفصل لا يعدو أن يجىء تعريبًا لاسم لودڤيج فان بيتهوڤن، فقد قرأت كتابًا يتحدث عن الأصل الفلمنكى للموسيقى الألمانى الأكبر، مما يظهر أثره فى لفظة فان التى تسبق لقبه. ولا تحسبن أن «فان» هنا توازى «فون» بالألمانية، أو «ده» بالفرنسية، أى أنها تشير إلى لقب من ألقاب النبل. ولقد سئل بيتهوڤن مرة أمام المحكمة عن حكاية نبله، فأجاب أن مصدر النبل هو هذا ـ وأشار إلى قلبه ـ ثم هذا ـ وأشار إلى رأسه ـ وكأنما يقول: إنما المرء بأصغريه قلبه ولسانه.

وكلمة بيتهوڤن مركبة من كلمة «هوفن» وهو الحقل، أو الحديقة و«بيت»، وهو البنجر، فيكون معنى اللقب «حقل البنجر» وتعريبه مختزلا فى دعابة «أبو الغيط».

وكان بيتهوڤن ابن الشعب حقًّا. نشأ جده فى صميم الديمقراطية الفلمنكية القديمة، بمدينة لوڤان، ثم هاجر إلى إمارة بون من أجل العيش، ودخل فى خدمة الأمير مغنيا، وارتقى حتى بلغ مرتبة شيخ عرفان الكنيسة «كابلمايستر». وكان إلى هذا يتاجر فى نبيذ الراين والموزيل تعزيزًا لدخله. إلا أن زوجته اعتبرت قبو زوجها.. فرعًا من كلار المنزل،

وانتهى أمرها إلى أن حبست فى دير علها تجد فى الرحيق العلوى ما يعوضها عن بنت الكروم. ولا غرو أن يطلع ابن تلك السيدة ـ وهو والد بيتهوفن ـ مدمنًا سكيرًا، وكان قد ألحق ضمن عرفان الكنيسة إكرامًا لخاطر أبيه رئيس العرفان. وقد حفظ التاريخ لنا رثاء أمير بون لوالد بيتهوفن، إذ قال لوزير ماليته يوم وفاة منشده: لا ريب أن عجزًا فى ميزانيتك سوف يحدث نتيجة هبوط فى حصيلة رسم الإنتاج على الخمر بعد وفاة يوهان فان بيتهوڤن!

تزوج هذا السكير سيدة من بلاد الراين، ترملت عن وصيف من وصفاء قصر الإمارة، وكان أبوها رئيس طهاة الأمير. وأخلفها زوجها الثانى ضمن طرد من العيال، الطفل لودڤينج، الذى شاءت له الأقدار أن يصبح سيد الموسيقيين طرًّا. وهكذا نشأ بيتهوڤن فى وسط مغنين وتجار نبيذ وطهاة، والتقارب واضح كما ترى بين الخمر والإنشاد والطهو الطيب.. كما كان فى أيام ربّ الدنّ باكوس.

وكان رؤساء الدويلات الألمانية، من ملوك وأمراء وكبار أساقفة، فى أغلبهم هواة موسيقى، ما بين ذواقة، وعازفين ومغنين ومؤلفين. ولخمسين سنة قبل ميلاد بطلنا لويس أبى الغيط، حكم إمارة بون أمير أسقف كان مؤلفًا موسيقيًّا من نوع نعرفه جيدًا، ونسمع به، عن بعض مؤلفى الأغانى الخفيفة وموسيقى الجاز بالولايات المتحدة. اسم هذا الأمير الأسقف ڪليمنس، وكان أميًّا فى الموسيقى فاستخدم كاتب ألحان، يصدح له الأمير بأغانيه، فيسجلها الكاتب بالنوتة، ثم يحبشها بالهارمونيات اللازمة، والتوزيع الأوركسترالى المناسب. ولم يكن يعيب موسيقى أمير بون إلا أنها.. ملطوشة من الموسيقى الكلاسيكية المعروفة فى زمانه وقبل زمانه. ولو أن الأمير لم يكن يجد فى ذلك عيبًا وهو القائل: «إن طريقتى فى التأليف الموسيقى ـ ويسمى طريقته «الميتود» ـ هى طريقة النحل

يصنع الشهد من أحلى الأزاهير. فأنا أقطف ألحانى من بين أجمل ما ألف الأساتذة العظام، حسب ما يروق لى. ومع أن الآخرين ينكرون اقتباساتهم، لينسب إليهم فضل ما يقتبسون، فإننى معترف بذنبى وأعتبره فضلا من العلى القدير ومنة إذ أنار قلبى، وعلمنى ما لم أعلم!».

كان من حظ فن الموسيقى حقًّا أن يشب بيتهوڤن فى وسط متواضع. ولو أن من نكد الدنيا أن يولد لوغد سكير سود عيش زوجته ـ أم بيتهوڤن ـ ومرر عيشة الغلام الموهوب، وهو يضطهده ويقسو عليه كى يخلق منه أعجوبة موسيقية جديدة، وندًّا للطفل موزار.. وبذلك يكسب من ورائه ما يفتح له أبواب الرزق، وأفواه الدن والزق.

نشأ بيتهوڤن على ضفاف الراين، فى وسط شديد التأثر بالحوادث عبر الحدود هناك بين باريس حيث قام أشباه له من أبناء الشعب بثورة عارمة، أطاحت بكل مقدسات العصور الماضية ـ أو خزعبلاتها ـ التى نبتت وأعرشت وتغولت حول إقطاع القرون الوسطى، وانتهت إلى استبداد لويس الرابع عشر الذى أجاب عن سؤال بسيط بصراحة أبسط: ما الدولة؟ الدولة أنا! وكان الله يحب المحسنين.

فهى حقيقة تاريخية، وليس تخريجًا، أن كان بيتهوڤن من أبناء الثورة الفرنسية، وأن كانت مواقفه من أحداث عصره موقف الشاب التقدمى، نشأ فى أسرة تخدم الإقطاع، وتعيش على فتات الأمراء.. ونبيذهم. فكره الإقطاع وجنح طوال عمره إلى توكيد شخصيته، وفرضها على مجتمع النبلاء الذى خالطه وعاشره، بعد أن هجر بون إلى ڤينا.

وإنها لحقيقة تاريخية أيضًا أن بيتهوڤن آخر من لبس لباس الخدم من الموسيقيين، وقد نضاه عنه منذ أن غادر مسقط رأسه وهو فى الثانية والعشرين من عمره، ويمم شطر ڤينا ليتم تعليمه، ثم ليغزو العالم الكبير

بموسيقاه. ولباس الخدم الذى أعنى، هو السترة المزركشة التى كان يلبسها الموسيقيون فى جوقات الأمراء ولبسها بيتهوفن وأبوه وجده!

وثالث الحقائق التى تتضح من دراسة حياة بيتهوفن، هى أنّ انفعال رجل الفن بأحداث عصره، وحركات التحرير بالذات، لا تعنى دائمًا مشاركته فيها مشاركة عملية. نعم إن فرانزليست كان من أوائل معتنقى المبادئ الاشتراكية التى نادى بها سان سيمون فى الربع الأول من القرن الماضى، كما تحول إلى الديموقراطية المسيحية التى نادى بها الأب لامنيه. نعم إن هكطور برليوز كان يترك كراسته الموسيقية ويحمل غدارته ثم ينزل إلى الشارع ويقف إلى جانب شعب باريس خلف المتاريس، فى ثورته على الملك البورجونى عام ١٨٣٠. نعم إن ريتشارد فاجنر شارك فى ثورة أهل سكسونيا على ملكها عام ١٨٤٨ فرفت من وظيفته كرئيس الموسيقى بأوبرا درسدن وهرب، والبوليس السكسونى يلاحقه ومعه أمر بالقبض عليه.

ولكن ليس معنى ذلك أن هؤلاء الذين شاركوا عمليًّا فى حركات التحرير أو أولئك الذين انفعلوا بها فحسب، أخضعوا فنهم لمقتضيات الساعة، أو استخدموه لنشر دعوة. إنما الفنان شبيه بآلة موسيقية حساسة، كالصنج «الأيولى» يعلق فى الأغصان فتذبذب أوتاره بلمسة الهواء، حتى لو كان نسيمًا. والفنان الصادق هو المرآة المستوية لعصره، لا تكذب على الناظر إليها، مثلما تكذب المرايا المقعرة المحدبة.

وقد يحدث أن يشبه الفنان آلة نفخ نحاسية، كالنفير والصور، فيترجم انفعالاته حماسًا واستنهاضاً للهمم. وقد عرفت الشعوب فى حركات تحريرها هذا النوع أيضًا من الفنانين الصادقين من أمثال الشاعر الغنائى بيرانجيه وشعراء التحرير المجرى بتوفى ويوسف أطيلا، والديموقراطية الإسبانية: جارثيالوركا، كل حسب ما هيأته له الطبيعة.

وهذا بيتهوفن، وحياته كلها ثورة على الأرستقراطية التى عاش بين ظهرانيها، يؤلف سمفونيته الثالثة إعجابًا بابن الثورة الفرنسية، بونابرت. ثم يجيئه الخبر بتحول قنصل الجمهورية الأول إلى عاهل مستبد باسم الإمبراطور نابليون فيكاد يمزق سمفونيته. وهى حكاية ذائعة معروفة، لا بأس من إيرادها هنا على أصلها:

جاء تلميذه فرديناند ريس ذات يوم من أيام سنة ١٨٠٤ يخبره بإعلان نابليون نفسه إمبراطورًا على الفرنسيين: «وكانت مدونة السمفونية الثالثة موضوعة على المكتب. فاستشاط بيتهوفن غضبًا وصاح: إذن فهو واحد من آحاد الناس، جاء ليدوس على حقوق الإنسان، ويتمادى فى تحقيق أطماعه الشخصية، يتعالى على البشر، ويمعن فى العتو والطغيان. واتجه بيتهوفن إلى المكتب وأمسك بصفحة عنوان السمفونية من أعلاها. وقد خط عليها اسم بونابرت، ومزقها بالطول، ورمى بها أرضًا». وانتهى أمره إلى محو اسم بونابرت من عنوان سمفونيته الثالثة وسماها: سمفونية البطولة ـ فى ذكرى رجل عظيم.

حياة بيتهوفن كلها كانت صورة من ثورة الفرد على الذل والعبودية، وفى صميم الوسط الأرستقراطى الذى دلله وأعجب بفنه، وإن توجس وجلا من شخصيته. وكان الأرشيدوق رودلف ابن الإمبراطور تلميذًا لبيتهوفن، وصديقه الحميم. فلما ذهب الموسيقى إلى قصر الأمير ليعطيه درسه، ضاق ذرعًا بما طالبه به رجال الأرشيدوق من مراسم الطاعة وفروض العبودية. فأمر الأمير رجاله بأن يتركوا الفنان العظيم حرًّا وأن يكفوا، فيما يختص بأستاذه عن ألاعيب القردة تلك!

ومع كل هذا، فحين كلف بيتهوفن بكتابة سمفونية للاحتفال بانتصار ولنجتون على الجيوش الفرنسية فى إسبانيا ـ وكان ذلك حدثًا كبيرًا فى حركات التحرر من عدوان الفرنسيين على الشعوب ـ خرجت عملا

ممسوخًا فطيرًا، وسقطت بحق من مؤلفات الرجل العظيم ـ ولـك أن تبحث عنها كما بحثت ضمن المطبوع من مؤلفاته، والمسجل منها على أسطوانات دون جدوى ـ وذلك على الرغم من النجاح الساحق الذى لاقته فى زمانها إلى درجة أن الناس أصبحوا يشيرون بالبنان إلى صاحبها فى الطريق، والبائعات يتغامزن من خلف ظهره، ويعرفن زميلاتهن بمؤلف أعظم سمفونيات العصر والأوان: سمفونية المعركة.

لأن الفن يكره أن يؤمر ويغرى ويكلف، فما بالفنان من حاجة إلى كل ذلك، وإدراجه وإحساسه وانفعاله بواقع الأحداث كفيلة بأن يطالع الناس بخير ما عنده وبأصدق ما فيه، مما يتفق وطبعه، إن آلة رقيقة كالصنج الأيولى، أو نفيرًا جهيرًا.



بيتهوفن فى باريس

كلا لم يذهب بيتهوفن إلى باريس، ولا خرج عن الإمارات الألمانية حيث ولد فى إمارة بون على الراين - وبعض أرجاء النمسا والمجر فى إمبراطورية الهابسبورج. احتوت حياته العاصفة على مشروعات رحلات لم تتحقق إلى خارج النطاق الجرمانى، ربما إلى إيطاليا، وقطعًا إلى إنجلترا حيث دعته الجمعية الفلهارمونية اللندنية فى أخريات عمره، وأظن عاقه المرض الذى عاوده بعد ذلك، وقضى عليه.

ونحن حين نطالع حياة بتهوفن، نعيش مع الرجل وحوله، نادرًا ما نعرف كيف بلغ فن بيتهوفن، إلى الناس خارج النطاق الجرمانى.

وفى مذكرات الموسيقى «برليوز» نعرف كيف بلغت موسيقى بيتهوفن أسماع أهل باريس:

كانت هناك فى أوائل الثلاثينات - وبيتهوفن توفى عام ١٨٢٧ - أصداء عن موسيقى ألمانى عجيب، ألف سمفونيات وكونشرتوات وصوناتات ورباعيات تخالف العرف الذى جرى عليه هايدن وموزار. وباريس كانت تعرف هايدن وموزار جيدًا، وقد زاراها، ولكل منهما سمفونية باريسية. ولم يكن الفرنسيون فى ذلك الزمان يعبأون كثيرًا بموسيقى الآلات، وإنما كان جل همهم الاستماع إلى المطربين والمطربات على المسرح الغنائى (الأوبرا) وخارج المسرح. والشعب الفرنسى إلى اليوم لا يعتبر نفسه فى مقدمة الشعوب الموسيقية. ويزعم الفرنسيون أن شئون الفكر والأدب والمسرح التمثيلى والغنائى والفنون التشكيلية شغلتهم فى وقت ما عن الاهتمام بالموسيقى السمفونية وموسيقى الآلات

ثلاث ورباع وخماس إلخ فيها أسميه الموسيقى العائلية، أو موسيقى الصحاب ويترجمه كتاب الموسيقى عندنا «موسيقى الحجرة».

ويحكى برليوز عن مدير عام للفنون الجميلة فى زمانه تلجلج وهو يشير إلى موسيقى ألمانى يعيش فى ڤينا.. «فاتنى اسمه..» فيقول له برليوز: «سيادتكم تعنون ولا شك.. بيتهوڤن؟».. آه.. بيتهوڤن هو ذاك!

يقول برليوز فى مذكراته:

«ظهر فى أفق حياتى شكسبير وڤيبر (موسيقى رومانتيكى ألمانى)، وسيرتفع فى كبد السماء وشيكًا، الهائل بيتهوڤن. وإذا بالهزة التى تعرونى من بيتهوڤن تشبه إلى حد كبير تلك التى أثارها شكسبير. لقد فتح لى بيتهوڤن عالمًا جديدًا فى الموسيقى مثلما فتح لى شكسبير عالما طارفا فى الشعر.

«كان هابنك قد ألف رابطة الحفلات السمفونية لكونسرفتوار باريس (حدث هذا فى مطلع ثلاثينات القرن الماضى، ومازالت الرابطة حية إلى اليوم، وفى مقدمة الأوركسترات السمفونية العالمية)* وبالرغم من عيوب هابنك وأخطائه فإننا نقر له بسلامة الغرض وسداد الهدف والكفاية، ونسلم بحقه فى أن مؤلفات بيتهوڤن تدين له وحده بالشهرة والذيوع فى باريس.

«وكان على هابنك، ليؤلف الجماعة الموسيقية الشهيرة، أن يبذل قصارى جهده، وينقل حماسه الحار إلى مجموعة من الموسيقيين تحولوا من عدم العناية ببيتهوڤن إلى العداء السافر، عندما أحسوا بأن

---

* انتهت عام ١٩٦٦، وأعيد تأليفها سنة ١٩٦٧ تحت اسم «أوركسترا باريس - جمعية الحفلات الموسيقية للكونسرڤتوار سابقا».

ما سيطالبون به هو تدريبات كثيرة وعمل متواصل، فى مقابل كسب ضئيل كى يلغوا من موسيقى بيتهوڤن مبلغ الإجادة والإحكام. وكانت شهرة هذه الموسيقى حينذاك فى خروجها عن المألوف، وفى صعوبة أدائها أداءً صحيحًا.

«كما فرض على هابنك أن يكافح معارضة مستترة، ونقدًا يتردد بين الصراحة والاستخفاء، وأن يجابه حشد الموسيقيين الفرنسيين والإيطاليين، وفى نظرتهم إلى بيتهوڤن ما فيها من سخرية وتحفظ واستهتار. هذا إلى أنهم كرهوا أن يقام لذلك الألمانى وسط باريس هيكل، وهو صاحب مؤلفات شوهاء، يخشون ضرها على مدرستهم المسيطرة، وعلى مراكزهم.

«وما أكثر ما سمعت من سخف زرى يتقول به أولئك الناس على روائع بيتهوڤن، التى تجمع بين فن أصيل، وإلهام رفيع.

«وكان أستاذى ليزوير ـ برغم نزاهته وسلامة طويته من الضغينة والحسد، وبالرغم من حبه للفن ـ أمينًا على ما درج عليه من تعاليم للموسيقى أحرى بأن أسميها رجعية وتهريفًا. ترامت إليه أصداء تتجاوب فى أبهاء باريس عما أثارته حفلات الكونسرفتوار حول سمفونيات بيتهوڤن، فأدهشه كل ذلك اللغط الجارى حول الموسيقى الأوركسترالية، وهو يعتبرها، أسوة بزملائه أعضاء المجمع العلمى الفرنسى، ضربًا من الفن لا غناء فيه، وإن جاز أن يحوز بعض التقدير.. وفى عرفه أن هايدن وموزار قد بلغا الأوج فى هذا الضرب ووصلا إلى حدود لم يعد فى وسع امرئ أن يتعداها».

كان ليزوير يتجنب حضور الرابطة لسماع سمفونيات بيتهوڤن على الرغم مما بلغه عن الإعجاب الذى تثيره تلك الموسيقى فى سامعيها، وفى

قلب تلميذه برليوز بالذات. مع أن واجبه يقتضيه أن يرتاد تلك الحفلات ليكون فكرة شخصية عن بيتهوفن، ويفصح عنها بعد أن يشهد حماس عشاق الموسيقى الألمانى.

وتحدث إليه برليوز فى هذا الشأن، وذكره بواجبه نحو التعرف على شىء جديد وعظيم فى الموسيقى، من وجهة الأسلوب، ومن ناحية البناء الموسيقى الشامخ واستقر رأى ليزوير على حضور حفلة الرابطة وهى تؤدى السمفونية الخامسة مقام دو من الديوان الصغير لبيتهوفن. ولأنه أراد أن يركز ملكاته فى الاستماع إليها، فقد فضل أن يجلس فى مؤخرة بنوار يحتله أشخاص لا يعرفهم ولا يعرفونه، كما صرف برليوز عنه.

وعندما انتهت الحفلة، هرع التلميذ الشاب إلى أستاذه الشيخ يسأله رأيه، فالتقى به فى الممشى خلف البناوير، وكان محتقن الوجه، يهرع فى سيره، ويقول لتلميذه متلعثماً:

ـ أف لهذه الموسيقى!.. دعنا نخرج من هنا! عاوز أشم نفسى.. هذا شىء لايصدقه العقل.. موسيقى عظيمة! ولكنها لخبطت كيانى إلى درجة أننى عندما أردت أن ألبس قبعتى.. أخذت أبحث عن رأسى.. فلم أجده!

وعاد برليوز فى صباح اليوم التالى ليسمع أستاذه يقول فى هدوء:

ـ ليكن ما يكون يابنى! يجب أن نتجنب تأليف مثل هذه الموسيقى.

ويرد عليه الموسيقى الفرنسى العظيم هكطور برليوز، بالجملة التى حفظها له التاريخ الموسيقى العام:

ـ اطمئن ياسيدى الأستاذ، لن يؤلف أحد كثيراً من مثل هذه الموسيقى!

* * *

ويحكى برليوز فى غير مذكراته، بل ضمن مقالاته فى النقد الموسيقى التى كانت تنشرها تباعًا صحيفة «الديبا»، بعض ما جرى للناس فى باريس وهم يستمعون للسمفونية الخامسة: أغمى على مطربة فرنسا الأولى فى عصرها مدام ماليبران وقد أصيبت بنوبة تشنج عصبى فى بنوارها.

وحضر الحفل ضابط فى الاستيداع من ضباط الإمبراطور نابليون، وكان أمثاله يؤلفون عنصر مقاومة عنيفة لأسرة البوربون وقد عادت إلى حكم فرنسا بعد سقوط نابليون، وتعتبرهم الحكومة الملكية مصدر خطر عظيم. ويبدو أن ذلك الضابط كان حساسًا بالموسيقى إلى درجة غير عادية، يمتزج فى نفسه حب الفن بحماسه لإمبراطوره الذى مات فى الأسر منفيًّا فوق جزيرة قاحلة بعرض الأطلانطى (سانتا هيلانة). وإذا به فى نهاية الحركة الأخيرة للسمفونية الخامسة ينهض رافعًا ذراعه إلى أعلى وهو يصيح: إنه الإمبراطور هذا ورب العزة هو الإمبراطور!
ذلك لأن السمفونية الخامسة تندفع متدفقة كالحميم ينطلق من فوهة البركان الهائج. والبركان غضبة مدمرة، فى حين أن السمفونية الخامسة غضبة فنان عظيم على القدر الواقف بالباب يضرب ضربات متلاحقة.

ولم يخترع أصحاب التراجم حكاية القدر بالباب. لأن بيتهوفن قال ذلك فعلا لصديقه شندلر وهو يفسر له معنى اللحن الأساسى الذى تبدأ به السمفونية الخامسة دون مقدمات: طق ـ طق ـ طق ـ ـ طا (صول ـ صول ـ صول ـ مى بيمول).

السمفونية الخامسة شىء كالجوهر الفرد، درام من أربعة فصول، يعبر عن أشخاصه وأحداثه بالألحان. يذهب فيه الموسيقى إلى غرضه الرفيع مباشرة يخط قصته على صفحات الأفئدة. أشهر السمفونيات وأبلغها. ألفها الرجل فى عنفوان عبقريته وكمال بيانه، فجاءت خريدة الدهر،

صورة من نفسه تشرئب إلى العلا، وتقتحم الرزايا والمحن، متخذة سمتها إلى الفن فى أرفع وأسمى مظاهره.

بدأ بيتهوڤن تأليفها عقب انتهائه من السمفونية الثالثة «الإرويكا» وشغله تأليفها أربع سنوات من ١٨٠٥ حتى ١٨٠٨، وهو يحور فى ألحانها، وينمق نسيجها ويطور إيقاعاتها. وكان قد انصرف عنها ليكتب قصيدة الحب والهناء وهو فى غمار غرامه بخطبته الكونتيسة تريزا فون برونشفج: سمفونيته الرابعة التى شبهها روبرت شومان بين «الإرويكا» والسمفونية الخامسة، بالغادة الإغريقية السلهب بين عملاقين من عماليق الشمال. وبيتهوڤن فى هذه السمفونيات الثلاث يبدو كالإله الرومانى «يانوس» يرى الماضى والمستقبل فى وقت واحد. سيبدو لنا بيتهوڤن شاعر ملاحم فى الأرويكا، وقيسًا يغنى على ليلاه فى السمفونية الرابعة، ثم الشيطان الساخر فى الحركة الثالثة للسمفونية الخامسة (الاسكرتسو). وبيتهوڤن شبيه بالعمالقة المعروفين بالطيطان الذين حاربوا آلهة الإغريق. جبار يتحدى القدر فى سمفونيته الخامسة، لم ينتصر الطيطان على الآلهة، وانتصر فن بيتهوڤن على القدر. أما بيتهوڤن الإنسان فقد طحنه القدر طحنًا فاستسلم له فى سنواته الأخيرة، ليحيا حياة متصوف يعتزل العالم، ويتجه إلى خالقه يشكوه همه، ويشكره على نعمائه، ثم يسلم الروح بعد أن يلتفت إلى من حوله قائلا فى لاتينية دارجة: صفقوا يا إخوان فقد انتهت المهزلة.

وراح بيتهوڤن فى غيبوبة طويلة، وبنيته القوية تغالب الموت أيامًا، والأصدقاء يتناوبون البقاء إلى جانب سريره. ونحن فى شهر مارس من عام ١٨٢٧ بضواحى ڤينا، والبرد قارس، والجليد يغطى كل شىء خارج المنزل، وبيتهوڤن فى غيبوبة لا يفيق. ثم يحدث فى السادس والعشرين

من مارس شىء لا يصدق، لو لم يؤكده أكثر من مصدر: يومض البرق، ويقصف الرعد فجأة دون إنذار.. وإذا بيتهوفن يرفع رأسه فجأة من الوسادة، ويفتح عينيه ثم يرفع قبضة يده فى حركة من يتوعد.. ويسقط ميتاً.



دور الإلهام فى موسيقى بيتهوڤن

الإلهام فى الفن شىء غير مفهوم، لا سيما وأن العمل الفنى لا يبنى على الإلهام وحده، إلا فى بعض الفنون الفطيرة حين لا يتعدى التنفيذ إطلاق القريحة موالا أو شعرًا غنائيًّا، أو أغنية من النوع البدائى البسيط. أما فى الأعمال الفنية الكبيرة، فإن دور الإلهام لا يتعدى شرارة أولى تطق فى داخلية الفنان وتثير فى العقل حركة تصاحب الانفعال الذى أشعلته شرارة الإلهام، ثم تعمل الخبرة والعلم بأصول الفن على إنشاء البناء من أساسه. وقد يستغرق العمل شهورًا أو سنوات، مستحوذًا على فكر الفنان ومشاعره، يتخلق شيئًا فشيئًا، تحت قيادة تنظيمية من عقل الفنان وإرادته، يعدل ويغير، وقد يتعصلج العمل بين يديه لسبب أو لآخر دون أن يجد مخرجًا من محنة إبداعية طارئة، ثم يعود إليه وقد انطلقت فى وجدانه شرارة تدفعه إلى الأمام. ما أصدق كلام أبناء قحطان عن وادى عبقر، والجن الذى يوسوس للشاعر ثم يختفى، تاركًا الفنان لايصًا إلى حين.

يقول ڤولفجانج أماديوس موزار: فى لحظات الانفراد، عندما أحس بنفسى إحساسًا كاملا، مخلدًا إلى الراحة، متمتعًا بالهناء ـ كأن أجلس فى عربة سفر، أو أتمشى بعد أكلة طيبة، أو فى الليل عندما لا أشعر برغبة فى النوم. فى تلك اللحظات تنساب أفكارى الموسيقية انسيابًا. أما من أين تأتى الأفكار، وكيف تأتى فهذا ما ليس لى به علم، ولا أملك وسيلة للتحكم فيها. كل ما أفعله هو الاحتفاظ فى ذاكرتى بالأفكار التى آنس إليها، ومن عادتى أن أدمدم بها لنفسى، وإذا بى أتبين الطريق إلى استخدامها استخدامًا طيبًا فى مقابلات لحنية، حسب قواعد

الكونترابنط، وتبعًا لخصائص الآلات الموسيقية المختلفة. وكل هذا يولد فى نفسى حرارة ونارًا، فإذا لم يعترضنى عارض معوق، انفسحت أرجاء الموضوع أمامى وانتظمت أجزاؤه، تحددت أركانه. وحتى لو كان العمل الذى يتكون فى أرجاء نفسى طويلا، فإنه يتجلى لى كامل المبنى، أراه فى مخيلتى واستعرضه فى نظرة كأنه صورة جميلة أو تمثال. ثم إننى لا أسمع فى مخيلتى السطور اللحنية متتابعة، بل أسمعها كلها فى وقت واحد.

وللناقد البريطانى الكبير إرنست نيومان دراسة باهرة عن «بيتهوڤن اللاواعى» يتحدث فيها عن اسكتشات (كروكيات) بيتهوڤن للسمفونية «البطل»، فيقول: «هنا فى أكثر من مكان آخر يتولانا الإحساس كأن بيتهوڤن فى أعماله العظيمة به «مسٌّ من الجن» وكأنه لا يعدو أن يكون آلة إنسانية يتحقق عن طريقها البناء الموسيقى بكل منطقه العجيب. ويتملكنا الاقتناع بأن عقله لم يبدأ من الخاص إلى العام، بل قد بدأ بطريقة غريبة من العام، ثم رجع القهقرى إلى الخاص.. أما البحث الطويل المضنى عن الأفكار اللحنية فلم يكن الجهد فيها للحصول على ذرات ينشئ منها تكوينًا موسيقيًّا، حسب قواعد التأليف السمفونى، وإنما هو جهد لتفتيت سديم قائم ـ يحتوى ضمنًا على التكوين الموسيقى الكامل ـ إلى ذراته، ثم ينظم هذه الذرات ليحول الضمن المضمر، إلى الواضح الظاهر.».

ويقول بيتهوڤن عن نفسه: «إننى أحمل أفكارى معى مدى طويلا، قبل تدوينها كتابة، وذاكرتى تحتفظ بالفكرة اللحنية إلى درجة وثوقى بأننى لن أنساها، حتى على مر السنين، ولكنى أغير وأحور كثيرًا، وقد أعدل عن الفكرة ثم أعود إليها لأحاول من جديد، حتى أطمئن إلى النتيجة. وهنا يجىء دور نمو الفكرة مشتتة فى كل اتجاه. إلا أن معرفتى بما أريد تحفظ على فكرتى التى لا تتخلى عنى أبدًا بل هى تنهض أمامى

وتنمو، حتى لأرى وأسمع العمل بكل أبعاده، كأنه صب فى قالب. وهنا لا يبقى سوى جهد التدوين على الورق.

«وقد تسألنى من أين تجىء أفكارى الموسيقية فلا أحير جوابًا. إنها تطرقنى على غرة، وحدها فى بعض الأحيان، أو متآلفة مع أشياء غيرها. وهنا تبدو لى كأننى أنتزعها بيدى من الطبيعة ذاتها وأنا أتمشى فى الأحراج وقد تجيئنى فى سكون الليل، أو عند مطلع الفجر، فتحيا فى جو من الأحاسيس نفسها التى تقود يد الشاعر ليترجمها شعرًا، أما أنا فأحققها بالنغم الذى يعلن ويتغنى بل يعصف فى رأسى حتى أراه بخيالى مدونًا بالنوتة الموسيقية».

وكل هذا لا يفسر أبدًا كيف استطاع بيتهوڤن أن يشرف على ذلك العالم العجيب الذى يملأ أعماله الكبرى كالسمفونية التاسعة أو صوناتات البيانو، أو الرباعيات الأخيرة.

لأن المسألة ليست عند بيتهوڤن ـ ولا عند أى موسيقى يعتد به ـ مجرد لحن يطن ويعصف فى رأسه، وإنما هى بلوغ أبعاد من التعبير، وسبر أعماق من الفكر والإحساس، ندهش لها فى شخصٍ كبيتهوڤن، لم يتلقَ، فيما عدا علمه الغزير بالتأليف الموسيقى، من العلم والثقافة شيئًا مذكورًا. كيف بلغ بيتهوڤن بإلهامه، ما بلغه عظماء الفلاسفة وفطاحل الشعراء؟

فى رأى الدكتورة ماريون سكوت، مؤلفة كتاب قيم عن بيتهوڤن، أن سر ذلك لا يمكن إلا أن يكون فى إدراكه وفهمه للخالق سبحانه. لم يكن بيتهوڤن متدينًا فى حدود الطقوس وأداء الفروض، ولم تكن الطقوس تعنى شيئًا بالنسبة له. إنما كان يرى الله فى الموجودات حوله، وكان يسمع فى حفيف أوراق الشجر ـ عندما كان يسمع ـ تسبيح الواحد القهار.

وقد نقلت الفتاة الذكية بتينا فون آرنم فى رسالتها إلى جوته صدى اجتماعاتها ببيتهوفن ومنه قوله لها:

«إننى أتحسر كلما فتحت عينى، لأن كل ما أراه من الناس يخالف عقيدتى الدينية، وأكاد أحتقر العالم الذى لا يعرف بأن الموسيقى إلهام أرفع من الفلسفة.. وأنا عارف بالله، أقرب إليه من الفنانين الآخرين، عرفته وأدركته فاطمأنت نفسى إلى أن موسيقاى لن يصيبها ضر أبدًا، وكل من يفهمونها يرتفعون عن الدنايا التى يعمه فيها البشر.. الموسيقى وسط بين الإحساس والفكر.. حدثى جوته عنى، قولى له أن يسمع سمفونياتى، وسيؤمن حينئذ على قولى بان الموسيقى هى المدخل الروحى إلى نطاق المعرفة العليا، تلك التى تفهم الإنسانية والإنسانية لا تفهمها.. كل خلق فنى شىء مستقل عن الفنان، وأقوى منه لأنه عود إلى من خلق وسوى. ولا علاقة للعمل الفنى بالإنسان إلا فى أنه شهيد على العناية الربانية للفنان.»

وتحتفظ بعض المكتبات العامة بصفحات نقلها بيتهوفن عن كتب الحكمة المشرقية، منها هذه الكلمات التى كانت موضوعة فى إطار فوق مكتبه: «أنا الكائن، جماع ما كان ويكون وسوف يكون، لم يرفع بشرى طرف سترى. وحده لا شريك له، خالق كل شىء».

ومنها هذه الفقرات والغالب أن قد نقلها بيتهوفن عن «الأوپانيشاد» الهندوكية: «يرى ولا يرى، لا جسد ولا تجسد، نعرف عن أعماله بأنه أزلى، قادر عليم موجود فى كل الوجود، رباه، أنت الحق والأبد، ونور السموات والأرض، أنت «الباجاڤاد»، والشرائع والحكمة، أنت على كل شىء قدير».

يقول بيتهوفن لصديق: «عندما أتأمل قبة السماء تتألق فى الليل بنجومها، تحلق روحى إلى ما وراء الأفلاك، إلى النبع الذى تتدفق منه

الخليقة. كل واصل إلى القلب يجىء من أعلى عليين، وما لا يجىء من هناك لغو لا روح فيه ولا حياة، كل ما يخرج من بنات أفكارنا يجب أن نعمل فيه بكل ما آتانا الخالق من جهد وصبر حتى يتهيأ العمل الفنى جديرًا بخالق الخلق، الحافظ، ومن بكل شىء عليم».

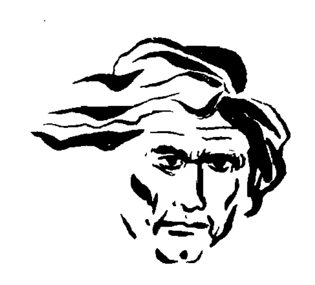
إننى إذ أخط هـذه الكلمات، أسمع شعـر شيللر يـتردد فى ألحـان السمفونية الكورالية عندما تهدأ حركة الكورس، ويتحـول إلى نشيد يخطو فى جلال «أندانتى مايستوزو»:

«أيها الخلان، لابد أن يكون خلف تلك النجوم، رب رحيم.

«إننى أضمكم إلى صـدرى بالمـلايين، لأطبـع عليكم قبلة الصديق الحميم.

«ألا أيها الإخوان، خلف تلك النجوم رب رحيم.

«أيها الملايين! اركعوا لرب العالمـين! تبحثون عنـه فى القبة ذات النجوم، وهو منكم دان قريب، ألا تشعرون؟»



.. ودور الهيام فى موسيقى بيتهوڤن

تحدثت عن دور الإلهام فى الموسيقى، واستأنف الحديث عن دور الهيام فى مؤلفات سيد الموسيقيين، لودڤيج فان بيتهوڤن. وهذا الحديث يقتضى أن يكون القارئ عارفًا ببعض أعمال بيتهوڤن الهامة، وبخاصة صوناتات البيانو. ففى هذه نشرف على صورة من صور الفن عندما يترجم عن عاطفة الحب ضرامًا واشتعالاً وأسى وغضبًا وانفعالاً.

حينما حضرت الوفاة فردريك شوبان، وجه كلامه إلى صديقيه: العازف فرانشوم والأميرة البولندية تسارتوريسكا، وكانت من خيرة تلاميذه، ومنفذة وصيته قال: «اعزفوا دائمًا الموسيقى الرفيعة، وسأسمعكم من هناك». وأيًّا كانت الموسيقى التى عناها شوبان، فلا يمكن أن تبتعد كثيرًا عن شعر البيانو عند بيتهوڤن وشوبرت وشوبان وشومان.

يصف الروسى فيلهلم ده لينز: (وكان أول من قسم حياة بيتهوڤن الإبداعية إلى ثلاث حقبات) الحركة الأخيرة لصوناتة بيتهوڤن «ضياء القمر» بقوله: إنها حمم ثائر يرتفع من حلق بركان، ترعد السماء طلقتين، يتراجع بعدها الحمم ليبدأ من جديد. ثم ليتوقف الانطلاق لحظة نحس فيها بأن الموسيقى تلتقط أنفاسها الأخيرة، وإذا بها تلتقط أنفاسها لتنطلق من جديد.

وأجاب بيتهوڤن على استفسار صديقه شندلر عما يعبر عنه فى الصوناتة «الأپاسيوناتا» فأجابه: طالع «العاصفة» لشكسبير.

ويصف ده لينز هذه الصوناتة بقوله: هاكم انفجار بركان يبعثر باطن الأرض وينشر الظلام على سطحها وينثر متفجراته وقذائفه على جبهة السماء. ثم تنكشف عاصفة الحركة الأولى عن صوت أرغن فى الحركة الثانية، نسمع من ألحانه نغمات القرار، أما الباقى فيرتفع إلى عنان السموات. ثم ترمى بنا الموسيقى أرضًا فى قسوة فلا يترك لنا بيتهوفن متنفسًا، إذ يدخل بنا عالم الانفعالات الإنسانية فى حركة «الأپاسيوناتا» الأخيرة.

أقول: كم أحب للقارئ أن يستمع إلى ثلاث صوناتات من (اثنتين وثلاثين) لبيتهوفن على البيانو: «الباتيتيك» و«ضياء القمر» و«الأپاسيوناتا» ليحس كيف يترجم الحب إلى موسيقى ثائرة كالبحر العجاج، لا إلى تنغيم طرى، وتطريب غناج.

لأن فى هذه الصوناتات وغيرها من مؤلفات بيتهوفن (السمفونيات الثانية والرابعة والسابعة والثامنة) ترجمة صادقة عميقة لحياة الرجل العاطفية. أما حياته كما نعرفها فى التراجم فليس فيها ما يغرى كثيرًا بالقراءة لولا غمرة المؤلفين الرومانتيكيين يهولون فى قصة رجل من أبناء الشعب بمدينة بون على الراين، يوفده أهله إلى ڤيينا ليتم تعليمه ومعه خطاب توصية من الكونت ڤالدشتاين. وفى ڤيينا تقبل عليه الأرستقراطية المرفهة. بنسائها المائسات المغردات كالطير.... فى خفته، وضآلة مخه. ويقع بيتهوفن فى غرام واحدة بعد الأخرى، لا يلوى على شيء ولا ينتهى إلى شيء أكثر من الخديعة وخيبة الأمل. فلا إخلاص ولا حب ولا نهاية إلى زواج. وأنّى لابن الشعب أن يصاهر آل برونشفيج واردودى ومالفاتى وبرنتانو؟ ما لابن الشعب ونبيلات ڤيينا، أشد نساء أوربا عنجهية ودلالاً؟

لم يكن إعجاب أولئك النسوة، وأهلهن من الأرشيدوقات والكوانت،

فى شباب بيتهوفن، منصبًّا على تآليفه الموسيقية - وإن تحقق ذلك فيما بعد - وإنما على إبداعه فى العزف على البيانو، وبخاصة حينما يطلبون إليه الارتجال، فقد ندر أن استطاع عازف فى عصره ولا بعد عصره، أن يدانى بيتهوفن فى عظمته عندما يرتجل على البيانو.

لم يتميز بيتهوفن بسحنة جميلة، ولا كان مهذبًا رقيقًا يتأنق فى ملبسه وينمق كلامه، ويحرص على آداب المائدة. وإنما كان جلفًا، غضوبًا لا يقبل من تلك الأرستقراطية الشماء إلا الخضوع لنزواته الفنية واحترامه كرجل وفنان.

ذهب ليلقى درسه الأول على الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج، فتقدم إليه رجال البلاط يطالبون بيتهوفن بمراسيم احتراماتلى أفندم حظرتلرى، فأدار ظهره لمهرجى البروتوكول، ولم يعد إلى تلميذه إلا بعد أن أفهم الأرشيدوق شخوص التشريفات بأن يتركوا الأستاذ العظيم وشأنه. وكان رودولف من أصدق أصدقاء بيتهوفن، يكفى أن تطالع على رأس أى مصنف لبيتهوفن اسم الأرشيدوق مكان الإهداء لتعرف مقدمًا أنه عمل من أهم أعماله.

أحبت أرستقراطية ڤيينا الموسيقى الجلف، الثائر على التقاليد - اجتماعيًّا وموسيقيًّا - لأنه حين يجلس إلى البيانو، كان يتحدث بلغة جديدة هى لغة الحضارة فى أرفع مراتبها، ولغة الشعر فى أعمق خوالجه. وما أصدق قول بيتهوفن فيما نقلته إليك من كلامه: «كل من يفهمون موسيقاى يرتفعون عن الدنايا التى يعمه فيها البشر.. الموسيقى وسيط بين الإحساس والفكر.. هى المدخل الروحى إلى نطاق المعرفة العليا، تلك التى تفهم الإنسانية، والإنسانية لا تفهمها.. كل خلق فنى شىء مستقل عن الفنان وأقوى منه، لأنه عود إلى من خلق فسوى. ولا علاقة للعمل الفنى بالإنسان، إلا أنه شهيد على العناية الربانية

بالإنسان» يقول ريتشارد أنتونى ليونارد:

«السر فى حياة بيتهوفن الغرامية لا علاقة له بامرأة بعينها، وإنما بسلوكه نحو النساء بعامة، وكأنه دون جوان الباحث عن المرأة المثالية دون جدوى ولن يلقاها بيتهوفن حتى آخر حياته.. ولا ريب فى أن بيتهوفن كان يكره الزواج فى قرارة نفسه، ولعله أحس بفطرته أن الزوجة - والخلفة - تعنى إساره بعيدًا عن فنه، وأن الزواج يعوق طريقه إلى تحقيق أعماله العظيمة، وما أقل من أحسوا بحاجتهم إلى الوحدة أكثر من بيتهوفن، ومن قدموا أعظم التضحيات فى سبيل فنهم.. ولهذا لا نرى فى حياة بيتهوفن سوى وقائع غير ذات أهمية. وإنما حين ندرس موسيقاه، تتكشف حياته بالطول والعرض، فهنا عالم بيتهوفن الفنان، وهو يلمس عالم بيتهوفن الإنسان لمسًا عابرًا. ولا مكان للمرأة بذاتها فى عالم بيتهوفن رجل الفن. وإنما صدرت وقائع حياته الغرامية، عن طبيعة الرجل تشده من عالم الفن إلى حقيقة العلاقات بين الجنسين. وما أكثر ما استجاب أهل الفن إلى نداء الجسد مع أول أنثى يلاقونها فى طريقهم. أما بيتهوفن فلم يكن منهم. كان يكره النساء المبتذلات لما فى طبيعته من عفة وأنفة تصونه من الاتصالات العابرة. وكان هذا سر تنقل فؤاده فى الهوى، وقد اتجهت غرامياته دائمًا إلى نوع من السيدات ذوات الثقافة الرفيعة والأدب العالى».

ويقول كاتب آخر، روبرت شاوفلر:

«كان بيتهوفن، كأغلب العباقرة، شديد الحساسية بالجنس. حدث صديق الطفولة عنه: «لم يكن يمضى على بيتهوفن وقت دون أن يصرعه الهوى ويغمره من ساسه لرأسه. وقد أتيح له الظفر بما لا يتاح لغير ملاح الشبان». ومن الغريب أن مترجمى حياة بيتهوفن فى القرن الماضى درجوا دائمًا على اعتباره ملاكًا طاهرًا فى غرامياته: فيقول بول بكربان

العشق لم يكن قوة دافعة فى حياة بيتهوڤن، وكانت موسيقاه بمنأى عن الانفعالات الجنسية.

وشاوفلر هذا يمثل المدرسة الجديدة فى التراجم، تلك التى لا تتحرج فى الكشف عن خفايا الحياة الجنسية للفنان، تلك المدرسة التى فضحت بيتر اليتش تشايكوفسكى شر فضيحة، عندما كشفت عن عقدته المؤلمة. يضيف شاوفلر إلى كلامه السابق قائلاً: «وكأن هناك فنًا نابضًا بالحياة يمكن أن يتحقق بمنأى عن لواعج الهوى». والحقيقة، على حد قول شاوفلر أن بيتهوڤن لم يكن نوعًا من فرسان القرون الوسطى، كالفارس جالاهاد فى ممارسة الحب (أو كما نقول فى العربية: كالشاعر عمر ابن أبى ربيعة) ولكنه كان ينظر إلى العلاقات الخاصة كشىء منزه، فيقول فى إحدى كراساته: «الاتصال دون المواءمة الروحية عمل بهيمى لا يحس الإنسان فى أعقابه بإحساس السمو، وإنما يورث القرف والندم».

ومن الحكايات التى تروى عن بيتهوڤن قبل أن يبلغ العشرين، أن كان فى نزهة مع صحاب يعرفون طباعه العفة، فحرضوا عليه ساقية خمارة. ولما زادتها حبتين فى مغازلته استدار إليها.. وصفعها.

أحب بيتهوڤن فى صباه بمسقط رأسه بون، مغنية أوبرا فكتب يطلب يدها ولم ترد على خطابه بحجة أنه «لا مال ولا جمال» فضلاً عن أنه نصف مخبول. وكان حظه واحدًا من سلسلة ملهماته: الكونتسة تريزافون برونشفيج وتريزا مالفاتى، والكونتسة جوليتا جيتشاردى، والكونتسة إردودى، وأماليا زيبالد، وبتينافون آرنم. لم يترك له حب أولئك النسوة سوى المرارة والأسى، فأغدق قواه المبدعة على فنه وحده. فى هذا يقول شاوفلر:

«عندما أطبق الصمم على سمعه، وذبلت نشارة الشباب التى تخفف من قبح سحنته، أمست علاقاته بالنساء أشد صعوبة. وكان الخاسر فى الغرام وكنا الكاسبين لما نتمتع بـه من أنغام. فلو أن لبيتهـوڤن وجه كازانوفا، وكمال صحته، وقوة جاذبيته للنساء، لافتقر العـالم اليوم إلى سمفونية البطولة وكـونشرتـو الفيولينـه، وصونـاتة «الأبـاسيونـاتا» والقداس الاحتفالى والرباعية الرابعة عشرة مقام دو دييز مينور. ومن ناحية أخرى لو أن بيتهوڤن كان ذلك الرجل فاقد الحاسـة الجنسية الذى حاول كثير من مترجمى حياته أن يصوروه. لعاش بيتهوڤن ومات، دون أن يجد من يعنى بترجمة حياته». مع ملاحظة أن أكثر ما ألف من الكتب عن أبطال التاريـخ كان عن نـابليون ثم يليـه لودڤيـج فان بيتهوڤن.

ولنؤمن على كلام شاوفلر بنشر ترجمة لواحد من أشهر الخطابات الغرامية فى تاريخ الفنون، لا لبلاغة أسلوبه، فهو خطاب رجل مشتت الفكر، بل لما أثار حوله من كراسات وبحوث. ذلكم هو الخطاب الموجه «إلى الحبيبة الخالدة». خطاب مجهول التاريخ مجهول اسم الحبيبة، ظل أمره مخفيًّا عن أخصاء بيتهوڤن حتى وفاته. عثر عليه صديقا بيتهوڤن: شندلر وفون برويننج بعد موته فى درجٍ خفى بمكتبه، ومعه بعض الأسهم والسندات التى احتفظ بها بيتهوڤن إرثًا لابن شقيقه كارل، وثلاث صور لنساء أحبهن: تريزافون، برونشفيج، وجـوليتا جيتشـاردى وثالثـة لم يتعرف أحد عليها.

والخطاب مكتوب على ثلاث فترات: صباح ٦ يوليو ومساء اليوم نفسه (الاثنين) وفى الصباح الباكر من يوم ٧ يولية، وبما أن بيتهوڤن لم يحدد السنة فإن دارسى الرسالة حصروا السنوات التى جـاء فيها ٦ يوليو يوم اثنين إلخ. وأراقوا من الحبر جرارًا فى محاولة الكشف عن

«الحبيبة الخالدة». ولم يصلوا إلى نتيجة حتى اليوم.

هذه ترجمة الرسالة، وقد حذفت منها بضع فقرات قليلة، لا أهمية لها فى موضوعنا :

صباح ٦ يولية

«يا ملاكى، وروحى وكافة كيانى – هذه كلمات أخطها اليوم وبقلم الرصاص (قلمك أنت).. هل يمكن لغرامنا أن يكـون دون تضحيات ودون التخلى عن المطالبة بكل شىء؟ فهل تستطيعين إلا أن تكونى لى، وأنا لك رباه، تأملى الطبيعة الجميلة، واهدئى بنفسـك إلى ما يجب أن يكون – الحب يطالب من حقه بكل شىء منى معـك، ومنك معى – ولكنك فى خفة طبعك مجبولة على النسيان، مما يضطرنى أن أعيش لنفسى ولك معًا. كان السفر شاقًا (فقرات يصف سفره إلى المكان الذى يكتب منه)، ولنعد الآن إلى شئوننا. سنلتقى قريبًا، فلن أسرد عليك ما فكرت به خاصًا بحبنا فى بضعة الأيام المنقضية ولو أن قلبينا ضمّا إلى بعضهما البعض لما ساورتنى تلك الأفكار والفؤاد يطفـح بما لا يسعنى معـه أن أقول شيئًا – آه، هناك لحظات أجد الكلام لا يعنى شيئًا – فرجى عن همك – وكونى الأمينة على حبى يا كنزى الوحيد، وكل ما أملك، كونى لى كما أنا لك. أما فيما عدا ذلك فالأقدار وحدها هى التى تدبر ما يكون بيننا وما سيكون.

الوفى لك: لودفيج

مساء الاثنين ٦ يولية

«تتألمين يا حياتى وقرة عينى (انتقال إلى مواعيد قيام البريد) تتألمين – آه أنت معى حيث أكون – معى ومعك، وهكذا حتى نستطيع أن نعيش سويًا، يا للحياة !!! وكذا بدونك – تطاردنى هنا وهناك طيبة الناس، التى

لا أريدها بأكثر مما أظننى جديرًا بها - تواضع الإنسان أمام الإنسان - كل هذا يؤلمنى وعندما أفكر بماذا أكون فى مجموع هذا الكون، من أكون، من يكون ذلك الذى يدعونه بالكبير - ومع ذلك - فهناك أيضًا العنصر الربانى فى الإنسان - إننى أبكى عندما أفكر بأنك لن تتلقى أول أخبارى قبل يوم السبت - مهما كان حبك لى، فإن حبى لك أقوى وأشد - ولكن لا تخفى عنى - أسعدت مساء فأنا ذاهب لأنام. ياالله - هكذا على القرب، وهكذا يشط بنا المزار، أليس حبنا قصرًا سماويًّا - وهو إلى هذا متين كقبة السماء».

٧ يولية فى الصباح الباكر: «أفكارى تتدافع وتتسابق إليك، وأنا فى سريرى أيتها الحبيبة الخالدة: أفكار بهجة آنا ونكدة آنا آخر، وإنى لفى انتظار تحقيق أمانينا، لا أستطيع العيش إلا فى اكتماله بك، وإلا فلا عيش ولا حياة لذا اعتزمت أن أقيم بعيدًا حتى يحين الوقت الذى أطير فيه إليك، وبين ذراعيك فأكون النازح عاد إلى وطنه، لأننى إلى جانبك أستطيع أن أعرف روحى، محوطة بك فى عالم الأرواح - نعم يجب وآسفاه - ستتملكين جأشك إذ تعرفين إخلاصى لك، فلا يمكن لشخص آخر أن يمتلك قلبى، أبدًا - أبدًا - يارب، فيم وجوب بعدنا عمن نحب هذا الحب. ومع ذلك فحياتى فى (ڤينا) حياة تاعسة - وحبك جعل منى أسعد الرجال وأشقاهم - وفى الفترة الراهنة من عمرى، أنا بحاجة إلى نوع من الرقابة والاتزان فى حياتى - هل ألقاها بالنظر إلى علاقتنا؟ يا ملاكى لقد علمت توًّا بأن عربة البريد تقوم من هنا كل يوم - ويجب أن أتوقف عن الكتابة كى تتلقى خطابى بالتالى - اهدئى، فلن نصل إلى غرضنا إلا بالتفكير الهادئ فى كياننا - اهدئى - أحبينى اليوم - اليوم - أمس - أى نزوع إليك تبلله العبرات - أنت - أنت - يا حياتى - يا كافة كيانى - الوداع - أقيمى على حبى - لا تنكرى

أبدًا القلب الوفى الذى ينبض بين جنبى.

حبيبك ل.

لك أبد الآبدين - لى أبد الآبدين - لنا سويًّا أبد الآبدين».

قلت فى أول هذا الفصل إننا نطالع قلب بيتهوڤن فى مؤلفاته الموسيقية. ومهما قال الشراح فى معنى أو مبنى هذه الرسالة فإننى أفضل عليها ألف مرة أية حركة من صوناتات «الباتيتيك» أو «ضياء القمر» أو «الأباسيوناتا». هنا أعيش حياة بيتهوڤن، وأحس بمعنى الحب عند بيتهوڤن وكيف يتحول فنًّا عظيمًا، باقيًا على صفحة الزمان.



وصية هايلجنشتات

لقد انسقت إلى «الإلهام فى الموسيقى» ثم إلى «دور الهيام فى موسيقى بيتهوڤن» ويبدو أننى ملزم بالكتابة عن دور أشياء أخرى فى فن بيتهوڤن، ربما كانت البطولة، وربما كانت الثورة، إذ لا أستطيع أن أقف عند الإلهام والغرام، وفن بيتهوڤن نتاج ثورة، ونتاج بطولة، ويجب أن أتابع طريقى حتى نهايته أواصل الحديث عن الفن، ممثلاً فى موسيقى وهبته الخليقة للإنسانية فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن الماضى، فكان نعم الهبة.

ولقد ذكرت بأننا لن نرى فى حياة بيتهوڤن وقائع مشوقة، ولا صورًا باهرة لأن الرجل عاش بفنه ولفنه، ولكى نفهمه يجب أن نعيش فى موسيقاه ونشرت فى الفصل السابق ترجمة خطابه المشهور «إلى الحبيبة الخالدة». وأنا مصر على أن الخطاب لا يتميز بأسلوب جزلْ ولا بمعنى عميق، وأن أمثاله الكثير مما يكتبه الناس للتعبير عن عاطفة الحب.

بيد أن تداعى الأفكار يجرنى إلى نشر وثيقة هامة، أشرت إليها فى فصول هذا الكتاب، وهى المعروفة بوصية هايلجنشتات. وثيقة عجيبة فى أسلوبها المشوش، ولكن قيمتها للإنسانية فى أنها صورة من نفس موسيقى عظيم يصاب فى الحاسة الوحيدة التى تعمل المؤلف الموسيقى بهديها ومقتضاها.

ما أكثر ما تحدث الناس عن الموسيقى الأعظم الذى أصيب بثقل السمع فى منتصف مرحلة الحياة، وهى عاهة انتهت بانتزاعه من أحضان كل من يحب وما يحب، من الخلائق، ناسًا وأطيارًا. ومن الطبيعة الحنون

بأصوات أفنانها المورقة وغدرانها وجداولها، والطبيعة الغضوب بأمطارها ورعودها وعواصفها.

ولم يقف مرض الرجل حائلاً بينه وبين مواصلة رسالته الفنية التى كان يحس بعنفوانها وضرورتها إحساسًا خارقًا. حتى إذا انتهى به المرض إلى الصمم المطبق اتجه إلى عالمه الداخلى يصوغ منه أروع وأبلغ موسيقى عرفها البشر، بعد باخ وهايدن وموزار.

وحين اجتمع حشد عظيم من الناس فى ڤينا ليستمعوا إلى السمفونية التاسعة، جلس الموسيقى إلى جوار رئيس الأوركسترا فى مواجهة الكورس والعازفين، وتنتهى السمفونية بتصفيق هائل لرجل أقر الناس له فى حياته بالسيادة الموسيقية فلا ينفذ الدوى إلى داخل آذان الأصم، ويدفعه أحد الجالسين إلى جانبه ليلفت نظره إلى الاحتفاء الحماسى بعمله الخارق، فيستدير بيتهوڤن ليرى الأكف تتلاقى، والشفاه تفتح وتقفل والناس ينهضون ويرفعون أذرعتهم فى الهواء..

يظن بعض الناس أن معجزة بيتهوڤن كانت فى أنه أصم ألف موسيقى عظيمة - ولم يكن الأول ولا الأخير فى الصمم بين الموسيقيين، فعندنا سميتانا التشيكى، وجابريل فوريه الفرنسى - ولكن المعجزة الحقيقة هى فى الموسيقى ذاتها، وكان رأى ڤاجنر أن بيتهوڤن لم يكن ليستطيع أن يبلغ ما بلغ فى عمق التأليف لو لم يعزله صممه عن العالم فيصرفه إلى التركيز والتعبير عن عالمه الداخلى أى أن الصمم كان عضدًا له ونصيرًا فى تحقيق أعماله الكبيرة، كالسمفونية التاسعة والقداس الاحتفالى وصوناتات البيانو، والرباعيات الوترية الأخيرة. وفى رأينا أن عظمة بيتهوڤن لم تكن لتزيد أو تنقص لو أنه لم يصب فى سمعه، وما زلنا ندرك أن المأساة الحقيقة هى أن يموت هذا الرجل فى السادسة والخمسين من عمره، مأساة موزار الذى قضى فى نحو السادسة والثلاثين،

وشوبرت فى الواحد والثلاثين. إحساسنا بعد دراسة قداسه الاحتفالى والسمفونية الكورالية والرباعيات الأخيرة، أن بيتهوفن لو امتد به العمر عشر سنوات لقدم لنا العجب العجاب، مثلما فعل فى تلك الأعمال السامية.

والصمم باق مع ذلك فى حياة هذا الموسيقى ظاهرة من أقسى الظواهر فى حياة الفنان، كالعمى للمصور، والبكم أو عقدة اللسان أو إصابة حبال الصوت للخطيب والممثل والمغنى والقارئ.

و«وصية هايلجنشتات» هى الصورة النفسية لمأساة بيتهوفن فى أولها، عندما أدرك أن لا أمل له فى استعادة سمعه ولا حتى فى الإبقاء على ما بقى منه.

كتبها فى ضاحية من ضواحى ڤينا اسمها «هايلجنشتات» تحولت اليوم إلى حى من أحياء الأطراف بالمدينة. وكتبها فى خريف سنة وضع فيها عددًا من الأعمال الهامة: السمفونية الثانية، وأوراتوريو «المسيح فوق جبل الزيتون» وثلاث صوناتات للفيولينة والبيانو (مصنف رقم ٣٠) والرومانسة مقام صول والرومانسة مقام فا للفيولينة والأوركسترا، وصوناتات البيانو الثلاث التى تكون المصنف رقم ٣١. وهاك ترجمة نص «وصية هايلجنشتات»:

«إلى أخوى كارل و.... بيتهوفن..

«يأيها الناس يا من تحسبوننى حقودًا عنيدًا أو مجتويا البشر، ما أبعدكم عن الصواب فأنتم تجهلون العلة الخفية فى مظهرى. منذ الطفولة وقلبى وعقلى مفعمان بالطيبة، وكيانى كله متجه إلى تحقيق أعمال عظيمة. ولكنى أفكر الآن بأن حالتى منذ سنوات ميئوس منها أمعن فى سوئها أطباء لا عقل لهم، وأنا أداعب الأمل فى التحسن دون جدوى.

وأخيرًا وجدتنى وجهًا لوجه أمام مرض زارنى ليبقى (وحتى لو أمكن الشفاء منه فإن علاجه يقتضى سنوات). ولدت وفى طبعى الحماس وقلبى الحرارة، بل كنت حساسًا بما يقدم المجتمع من ملهيات. ثم أجبرت مبكرًا على أن أعزل نفسى وأعيش وحيدًا. مع أنى حاولت فى بعض الأحيان أن أنسى متاعبى، ولكن ما أقسى تجربة ضعف السمع، كان مستحيلاً على أن أطالب الناس برفع صوتهم، أو الصياح، بسبب صممى. كيف أقر بعاهة أصابت حاسة مفروض أن تكون عندى فى أكمل تكوين، حاسة كانت أكمل عندى منها عند أكثر مِنْ مَنْ يمارسون مهنتى. كلا، لست أجد القدرة على هذا الإقرار ولذلك ألتمس منكم المعذرة عندما ترونني أتراجع، بالرغم من فرحى بالاجتماع بكم. إن سوء حظى مزدوج التعاسة لأنه يجعل الناس يسيئون فهمى. لم يعد لى اطمئنان إلى الاجتماع بالناس، أو إلى المداولات الفكرية الدقيقة، إلا عندما أشعر بمسيس الحاجة. قضى على بالعيش منفيًا، فأنا عندما أقترب من الناس يتملكنى فزع شديد، وهو الفزع من اكتشاف أمرى وكان هذا حالى فى العام الماضى، قضيته فى الريف بأمر الطبيب اللبيب الذى نصحنى بأن أوفر إجهاد سمعى، وهو فى هذا يتفق مع اتجاهى. ولو أنى أحيانًا أخالف أوامره منحازًا لميلى إلى الاختلاط بالمجتمع. ولكن ما أعظم مهانتى عندما ألقى إنسانًا بقربى يستمع إلى صوت ناى على البعد، وأنا لا أسمع شيئًا، أو أن يسمع راعيًا يشدو ولا أسمع شيئًا. مثل هذه الوقائع كانت تدفعنى إلى حافة اليأس، حتى لأوشك إنهاء حياتى بيدى. إنما الفن هو الذى أوقف يدى. آه كان مستحيلاً أن أغادر عالمنا قبل أن أنجز ما أشعر بما فى قدراتى إنجازه. وعلى هذا تحملت وقر حياتى التعسة، تعسة حقًا حياة هذا الإنسان الذى يكفيه أقل من القليل ليتحول من أحسن حالاته إلى أسوئها. صبرًا - إنه الصبر أعتمد عليه وأتمسك بحباله وآمل أن تظل عزيمتى قوية فأتحمل إلى أن تأذن ربات القدر

فتصرم خيط حياتى. قد أتحسن وقد لا أتحسن، يجب أن أظل مستعدا لكل احتمال. أواه، ليس سهلاً أن أتحول فيلسوفًا ولما أجز الثامنة والعشرين من عمرى، كلا ليس من السهل وأقل منه سهولة لدى الفنان. رباه أنت المطلع على خفايا الصدور وتعلم جل جلالك، بأن حب الإنسان لأخيه الإنسان، والرغبة فى الخير، مكانهما شغاف القلب. أيها الناس، إن أتيح لكم ذات يوم أن تطالعوا هذه الكلمات، فكروا كيف أسأتم إلىّ. وليتأمل التعساء فى حال واحد منهم استطاع بالرغم من كل عوائق الطبيعة، أن يبذل كل قواه كى يتقبله رجال الفن والرجال فحسب، كواحد منهم. أنت يا أخى كارل، وأنت.. إذا مت فاطلبا من الدكتور شميت باسمى أن يصف مرضى وأن يضم هذا المستند إلى تاريخ علتى حتى يصالحنى الناس بعد وفاتى. وأنا مقيمكما ورثة للقليل الذى أملك. قسماه بالقسطاس، وليساعد كل منكما أخاه، واعلما أنى غفرت لكما إساءتكما منذ زمان طويل. ولك يا أخى كارل أقدم امتنانى لما أبديته نحوى مؤخرًا من إخاء. وإن رغبتى أن تكون حياتكما حسن وأقل عناء من حياتى. أوصيا أولادكما بالفضيلة، فهى وحدها تورث الهناء، لا المال، وأنا أتكلم عن خبرة. الفضيلة هى التى أعانتنى على تحمل شقائى. الفضيلة هى التى حالت بينى وبين إنهاء حياتى بيدى. الوداع! وكونا متحابين، وإنى لشاكر فضل أصدقائى، وبخاصة الأمير ليشنوفسكى والطبيب الأستاذ شميت، وأوصى بأن تبقى مع أحدكما الآلات الموسيقية التى قدمها لى الأمير ل. دون أن يبث هذا بذور الشقاق بينكما. وعندما تشعران بأن هذه الآلات يمكن أن تفيدكما تصرفا فيها بالبيع، فما أسعدنى إذا أعانتكما على الحياة، وأنا فى قبرى. إننى أستحث خطاى إلى القبر فرحًا - وإذا حضرتنى المنية قبل أن أتمكن من تحقيق ملكاتى الفنية كلها فهى تقدم مبكرة أكثر من اللازم. وبالرغم من حظى القاسى، فإننى أفضل أن تتريث ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً - ولكن إن هى حضرت،

فإنى راض بها. ألن تخلصنى من عذابى المقيم؟ ألا أقدم أيها الموت، فإنى مجابهك بكل شجاعة - الوداع، ولا تنسيانى بعد وفاتى، فهذا حقى عليكما أنا الذى طالما فكرت بإسعادكما فى حياتى، فليكن -

هايلجنشتات فى السادس من أكتوبر ١٨٠٢ لودفيج ڤان بيتهوڤن (ختم)

«لأخوى كارل و.. لتقرأ بعد وفاتى»..

«هايلجنشتات فى العاشر من أكتوبر ١٨٠٢ أودعك - ونفسى حزينة - أجل ذلك الأمل المعسول الذى جئت به إلى هنا لأشفى ولو إلى حد - يجب أن أفقده تمامًا، وأوراق الخريف تتساقط ذابلة كالأمانى التى جئت بها إلى هنا - إننى راحل - حتى الشجاعة التى ألهمتنى طوال هذا الصيف - فارقتنى الآن - يا إلهى هبنى ولو يومًا واحدًا من الفرح الخالص - ما أطول الزمن الذى انقضى دون صدى فرحة ترن فى فؤادى - متى، متى، ياذا الجلال والإكرام، ألقى الحبور فى منازل الطبيعة والناس. أبدًا؟ - كلا، ما أقسى هذا وأشد».

كانت «وصية هايلجنشتات» قمة المأساة فى أثر المرض على حالة بيتهوڤن النفسية. كتبها فى خريف ١٨٠٢ فكانت خاتمة حقبة اصطلح النقاد (وكان أولهم الروسى ده لينز) على تسميتها بالحقبة الأولى لحياة بيتهوڤن الإبداعية، وإن اختلفوا على تحديد نهايتها، فمن قائل بأنها ختمت بختام القرن الثامن عشر، ومن قائل وهو الأصدق، ألا ننظر إلى هذا التقسيم كأنه خطوط مسطرة على صفحة الزمان، وتطور الفنان لا يمكن أن يتبع أوراق «النتيجة ورقة ورقة».

ولكن الواضح أن عبقرية بيتهوڤن بعد «وصية هايلجنشتات» تجلت بشكل جديد هائل، ومنذ السنة التالية، ١٨٠٣، سنة تأليف السمفونية

البطل «الإرويكا» أو سمفونية البطولة. إن بين هذه السمفونية - وهى الثالثة - وبين سابقتها عالما بأكمله. وثمة من يعتبرون «السمفونية البطل» أعظم سمفونيات بيتهوڤن، بعد التاسعة (الكورالية)، وحتى قبل الخامسة (سمفونية القدر يطرق الأبواب).

ونترك أمر هذا للفصل الختامى من هذه المقدمات، عندما نتكلم عن «دور الثورة والبطولة فى فن بيتهوڤن».



دور الثورة فى فن بيتهوفن

تحدثت فى الفصول السابقة عن دور الإلهام، ثم دور الهيام فالآلام، فى موسيقى بيتهوفن. ونتحدث الآن عن دور الثورة فى فن ابن الراين العظيم حفيد المنشد الفلمنكى كلى الاحترام، وابن المغنى الذى أغرق نفسه فى الدنان. والثورة هنا لا تعنى بخاصة ثورة ١٧٨٩، وإن كان لهدم الباستيل، وسقوط الملكية ونظام الإقطاع أثر واضح فى تكوين الفتى لودفيج. لا سيما وأن إمارة كولونيا، وعاصمتها بون، مادت تحت قارعة الثورة الفرنسية. وإنما نشأ لودفيج ثائرًا على والده السكير أولاً، ثم على كل سلطان من محتد أو قانون وضعى، وعلى القواعد والتقاليد الفنية التى أقامتها القرون السالفة فى فن الموسيقى.

ثار على أبيه السكير وقد أراد هذا أن يستغل قدرة طفله على الأداء الموسيقى ليفجر منه نبعًا لا ينضب مالاً، ولا خمرًا. كان يضرب الطفل ويسجنه فى «الكلار»، وكان يعود من مجلس سكره عند منتصف الليل بصحبة أستاذ موسيقى على شاكلته ليوقظ الطفل ويسحبه من سريره، ليجلس إلى البيانو يؤدى تمريناته. لماذا لا يطلع موزارًا آخر، الطفل المعجزة، يدور به على بيوت النبلاء والأمراء، وبلاط الملوك، سعيًا وراء الكسب، واستدرارًا للعطف، كما يفعل مهرجو الطرقات.

استحق لودفيج فى طفولته، بين غلمان الأزقة، لقب «سبانجى» أى الإسبانيولى بسبب لون شعره الداكن، وبشرته الغامقة، مما رجح عند المؤرخين أن يكون بيتهوفن مهجنًا بالدم الإسبانى. فقد احتلت إسبانيا فى حكم شارلكان الأراضى الواطئة سنوات طويلة. ولا يبعد أن يكون

قد شاب العنصر الإسبانى دم الغلام، والفلمنكى مخلوط بالإسبانى قمين بأن يورث الطفل حدة فى الطبع وغرورًا وثورة.

كسب الغلام بيتهوڤن تحت مقرعة أبيه علمًا موسيقيا لا بأس به، وشاء له حظه أن يتتلمذ بعد أبيه، وقرناء السوء من زملاء أبيه، على أستاذ فاضل علمًا وخلقًا، هو الألمانى كريستيان جوتلوب (حمد الله) نيفى. وعرف له بيتهوڤن جميله، بعد أن شب وسافر إلى ڤينا ليتم تعليمه فكتب إليه: «إن أصبحت رجلا عظيمًا، فالفضل لك.» وكان نيفى على قدر عظيم من العلم الموسيقى والإدراك الإنسانى، فهو الذى كتب عن تلميذه فى موسوعة إخبارية سنة ١٧٨٣، وبيتهوڤن فى الثالثة عشرة من عمره: «ملكته الموسيقية تبشر بالخير.. يلعب على البيانو بمهارة وقوة، ويطالع الموسيقى لأول وهلة، ويؤدى مقدمات باخ وفوجاته الثمانى والأربعين بوعى وفهم. كما يعنى أستاذه نيفى بتعليمه الهارمونية والتأليف الموسيقى.. فهذه العبقرية الصغيرة جديرة بالعناية، وبتمكين صاحبها من السفر لإتمام تعليمه».

وعندما بلغ بيتهوڤن السابعة عشرة من عمره، سافر إلى ڤينا لأول مرة، وهناك التقى بفولجانج أماديوس موزار الذى سمعه يرتجل، وقد ظنه يعزف ارتجالا «محضرًا» فلم يأبه له، وضاق الفتى ذرعًا بهذا اللقاء، فسأل موزار أن يقترح عليه لحنًا يرتجل عليه تنويعات بنت ساعتها. وقد كان، فتنبه موزار وقال: راقبوا هذا الشاب، إنه سيحقق أشياء يتحدث عنها الناس.

وتلقى بيتهوڤن على موزار بعض دروس، ولكنه اضطر إلى العودة إلى بون بسبب مرض والدته التى توفيت بعد وصوله بزمن قصير.

واستعاض بيتهوڤن فى بون عن عطف أمه المتوفاة، وأبيه زق الخمر،

بأصدقاء فى سنه، انتدب لتعليمهم الموسيقى. وكانوا من الطبقة الوسطى العالية ظلوا أصدقاء خلصاء له مدى الحياة وكانت تلك المجموعة، كعادة الشبان، تميل إلى الثورة، وبخاصة بيتهوڤن الذى نشأ ثائرًا، شغوفًا بالحرية، يتفاعل وأنباء الثورة الفرنسية.

وفى سنة ١٧٩٢ (وهو فى الثانية والعشرين) تقرر أن يعود إلى ڤينا ليدرس على أعظم موسيقييها بعد موت موزار: يوزيف هايدن. ولم يعد إلى مسقط رأسه بعد تلك الرحلة، وقد أصبحت عاصمة الهابسبورج مستقره ومدينته حتى آخر أيامه. وصل إلى ڤينا ومعه رسائل توصية من صديقه الكونت فالدشتاين النبيل النمسوى الذى عرفه فى بون، وكان قد وفد عليها ليدرج فى سلك فرسان التيوتون على يد أمير كولونيا، وكانت لڤالدشتاين أفضال كثيرة على الفتى بيتهوڤن لما توسمه فيه من قوة عارضة موسيقية، ومستقبل كبير فى الفن. وكان يمده بالمال من عنده، زاعمًا أنها عطايا أمير الإمارة. وقد عرف له بيتهوڤن الجميل وأهدى إليه فيما بعد عملا من أعظم أعماله وأجملها: صوناتة البيانو المعروفة باسم «صوناتة فالدشتاين».

فتحت توصيات فالدشتاين أبواب القصور فى ڤينا ليستقبل أصحابها الشاب الموسيقى الجلف الذى بهرهم بعزفه على البيانو حفظًا وارتجالا. وبدأ بيتهوڤن دراسته على هايدن فلم يرق له نهج الأستاذ العظيم فى التدريس، كما لم يرق التلميذ فى عين أستاذه الذى قال عنه: «هذا فتى ثورة، وملحد أيضا». مما اضطر معه بيتهوڤن إلى تلقى دروس فى الخفاء، اكتشف فيها إهمال هايدن المعيب فى تصحيح تمريناته. وما إن ارتحل هايدن عن ڤينا لإقامة طويلة بلوندرة حتى لجأ بيتهوڤن إلى أعظم أستاذ فى زمانه، المدعو البرختسبرجر، واجتاز بعناية هذا الأستاذ الصارم كافة صعوبات الفن، وهو يئن تحت وطأة تلك الدراسة الجافة وما تفرضه على

عبقريته من قيود. كما أنه تلقى دروسًا فى التلحين الغنائى على أستاذ إيطالى مشهور فى ڤينا، هو ساليرى.

وهكذا واصل بيتهوڤن دراسته حتى سن الخامسة والعشرين، وأمراء ڤينا ونبلاؤها يطيرون إعجابًا بفنه كعازف رائع الارتجال. فإذا أضفنا إلى حذق بيتهوڤن فى العزف على البيانو، تمرسه بالعزف على الأرغن والفيولينة، وأنه كثيرًا ما احتل مكان أستاذه نيفى على مقعد الأرغن بكنيسة بون، وأنه اشتغل عازفًا على الڤيولا بأوركسترا الإمارة، وعازفًا على الهاربسيكورد مع أوركسترا الأوبرا، أمكننا القول بأن بيتهوڤن استوفى دراسة فنه إلى أقصى ما كان يحصله دارس الموسيقى فى زمانه.

وفى مقابل ذلك شب ناقص التعليم العام الذى لم يحقق فيه أكثر من بعض المرحلة الابتدائية. وقد استطاعت أم لأصدقاء شبابه فى بون، ى فراو فون بروينِنج أن تصلح من شأن تعليمه ولو قليلا. وكان الفتى على استعداد لاستكمال ثقافته حبًّا فى المعرفة، وإدراكًا بأن الموسيقى فى زمانه كانت فنًّا أرستقراطيًّا يصل بالعازف والمؤلف الموسيقى إلى أرقى الأوساط. مما يضطره إلى محاولة اكتساب بعض صفات تلك الأوساط من ثقافة وأدب فى الحديث والمأكل والملبس والسلوك.

أحب بيتهوڤن الاطلاع، وعرف من مذكراته وكتبه أنه كان شغوفًا بمطالعة كتب التاريخ المشهورة كتواريخ بلوتارك واكزينوفون، وأنه قرأ شعراء اليونان واللاتين: هوميروس وهوراس واوفيد، وفلسفة أفلاطون وأرسطو. كان يطالع هذه الكتب فى ترجمتها الألمانية لجهله باللغات القديمة، حتى لقد ترجمت له نصوص القداس اللاتينية وهو يؤلف ألحانا قداسية. وكان يعكف على قراءة مؤلفات جوته وشللر وكلوبشتوك وغيرهم من شعراء عصره، بل وفلاسفته من شتورم إلى كانط، كما اتجه إلى قراءة المشرقيات فى مترجمات المستشرق النمسوى الكبير البارون

فون هامر ـ بورجشتال، وغير ذلك من كتب الديانات الشرقية.

لم يكن بيتهوفن متدينًا بالمعنى الضيق، فلا هو ممارس للفرائض، ولا هو مؤمن بحكمة الطقوس. وإنما ندرك إحساسه الديني العميق وإيمانه بخالق الكون إذا ماوعينا موسيقى «قداسه الاحتفالى». فاتهم هايدن له بالإلحاد اتهام ظالم.

وفقت السيدة فون بروينتج أم أصدقائه فى النواحى الثقافية، ولكنها أخفقت فى أن «تنجرّ» الفتى الجلف الفظ، وتستأنس وحشيته. وكانت لبيتهوفن حماقات وغضبات مضرية، يندفع فيها اندفاعًا لا يعوقه عائق. ويدرك الجميع أن لا جدوى من الوقوف فى طريق ثورته. وقد أطلقت فراو فون بروينتج على هذه النزوات لفظ «رابتوس»، تعنى بذلك نوبة من النوبات التى تعترى المجذوبين، أو كما نقول فى لغة الموالد والأذكار «تطور بالجلالة».

ومع أن بيتهوفن فى أول إقامته بڤينا حاول «نجارة» نفسه، فاقتنى الملابس الأنيقة التى تؤهله لغشيان محافل النبلاء وعلية القوم، وارتاد قاعة معلم الرقص، فإنه لم يثابر طويلا على هذه «القيافة»، وثار على قيود ذلك المجتمع المرفه المتأنق، واندفع على هواه إلى درجة أنه رفض البقاء ضيفًا عزيزًا على قصر الكونت لخنوفسكى، وآثر العيش بمفرده، وتناول الطعام فى الحانات على أن يعود إلى القصر قبل الرابعة والنصف ليغير هندامه ويحلق ذقنه قبل الذهاب إلى قاعة المائدة «فلا صبر لى على هذا، ولا قبل لى به».

يقول باول بكر فى كتابه القيم عن بيتهوفن، وهو يصور شخصية بطله: «لم يكن يحترم كبيرًا ولا صغيرًا، كان يهاجم الكنيسة والدولة والحزب الحاكم والسلطات القائمة فى البلاط الإمبراطورى، ويفعل ذلك

بصوتٍ عال على مسمع من الناس، وباللهجة نفسها التى يسخر بها من مدير الأوبرا، أو يعنف القائمين على خدمته. كانت سورة الغضب هى وسيلته الوحيدة للتعبير عن مشاعره. لم ينشأ على الاعتدال، وقد ساءت تربيته ولم تنجح تمامًا الجهود التى بذلت فيها بعد لتقويم هذا العوج. وتعليمه كان ناقصًا حتى أنك تلاحظ ذلك فى كتابته، من كثرة أخطاء الهجاء، إلى التعبيرات السقيمة، وعدم النظام فى وضع الشولات والفواصل، وخط ردىء يعانى الأخصائيون صعوبة فى فك رموزه». ويقال بأن بيتهوفن لم يعرف من الحساب غير الجمع والطرح، وهذه حكاية صعبة التصديق، لولا أن وجد بخط يده على الصفحة الأولى من مدونة افتتاحية «كوريولان» الرقم ٤٢ مكررًا ثلاث عشرة مرة، وتحتها حاصل المجموع.

ويخطئ مع هذا من يحسبون أن بيتهوفن كان ناقص القدرة فى الحياة العلمية والشئون المالية. فهذه صورة له رسمها خيال الكتاب الرومانتيكيين وصححها فى زماننا الأميريكى «ثيار» بعد بحوثه الطويلة فى حياة بيتهوفن، كما صححتها الدراسات العديدة التى أجريت فى العشرينات بمناسبة الاحتفال عام ١٩٢٧ بمرور مائة عام على وفاته. لم يكن بيتهوفن ساذجًا فى شئون الحياة اليومية. نعم إنه لم يكن الرجل الذى تستغرقه هذه المسائل، وبخاصة حيال فنه الذى تطلب منه كل عناية وتركيز. وحقًّا إن «نوباته» الإبداعية كانت تفقده الوعى بما حوله، حتى ينسى أخص الأخصاء. وثابت أنه إبان تأليف «القداس الاحتفالى» وهو من أعظم أعماله فى العشر السنين الأخيرة من حياته، نسى نفسه ومظهره إلى درجة أن قبض عليه البوليس وساقه ليحتجزه فى المخفر.. بتهمة التشرد.

ولكن هذه الواقعة وأمثالها ظروف شاذة وحوادث منفردة لا تنفى

اهتمام الرجل بأمور الدنيا، بل يمكن القول بأن قليلا من الموسيقيين كانت لهم قدرته على وعى حقائق الحياة. ولقد كشفت الدراسات البيتهوڤنية الجادة عن معاملات مالية له تخرج عن جادة الأمانة: كان يبيع مؤلفًا لأكثر من ناشر، أو يتناول أجرًا مقدمًا عن عمل لا يقوم به، وربما لم يكن فى نيته أن يؤديه. وكانت له قضايا لا تنتهى مع زبائن لم يسددوا له أجره، مثل الكونت راسوموفسكى، سفير روسيا، وبينه وبين الناشرين. وقضايا مع أرملة أخيه فى محاولة إبعاد ابن أخيه عن أمه، ليتولى هو وصايته، نظرًا لأنه كان يتهمها بسوء السلوك ويخشى أثر ذلك على أخلاق ابن أخيه. وقد نجح فى ضم الغلام الضال إليه، وكان ذلك وبالا على بيتهوڤن، أى وبال. فقد تركزت وتجمعت كل عواطفه المخدوعة المكبوتة حول هذا الغلام الذى كافأ عمه على حسناته وتضحياته وحبه العميق بالعقوق والاستهتار، ثم بمحاولة للانتحار لو لم ينج منها لكان فى موته قضاء على بيتهوڤن.

كانت معاملاته مع ناشريه معاملة السيد المطاع، والعميل الوقح، لا يتحرج من اتهامهم بالسرقة، ونهب نتاج العبقرية. ولعل المطلع على حالة النشر الموسيقى فى ذلك الزمان يعذر لبيتهوڤن أساليبه المعيبة مع الناشرين. ولنذكر على الأقل أن بيتهوڤن كان أول الفنانين الذين نادوا بحق الفن، ماديًا وأدبيًا، فى المجتمع، وأول الفنانين يعيش حرًّا من كد ذهنه، ويعتبر غشيانه قصور العظماء تشريفًا لهم، يجلس على موائدهم فى الصدارة. يجب أن ندرك أن بيتهوڤن كان أول الموسيقيين الذين يعيشون من قلمهم وقريحتهم ولا يدينون بشىء فى الحياة إلا لنتاج عبقريتهم يقدمونه فى السوق الحرة، ويتقاضون أجره. فماذا كان مقام الموسيقيين قبل بيتهوڤن؟ فيما عدا هيندل السكسونى معاصر باخ وقد هاجر إلى لوندرة وعاش يؤلف الأوبرات والأوراتوريات (وينتجها)، ويحيى

الحفلات ويعيش منها.

كانوا خدمًا وحشمًا لأشخاص، أو على الأقصى خدمًا لهيئة من الهيئات (مجلس بلدى لايبزج فى حالة باخ، وما أكثر ما أساءت البلدية معاملة الفنان الأعظم). تأمل يوزيف هايدن أبا السمفونية والرباعية الوترية، وكبير عصره وفخر الإنسانية: لقد عاش حياة هانئة خمسة وعشرين عامًا متصلة، فى قصر آل استرهازى، يرأس مجموعة موسيقى الأمير الدينية والدنيوية، ويدير دار أوبرا القصر. كان يتميز بسترة خاصة هو وأعضاء الفرقة، عليها شارة استرهازى، مهما كان شكلها، فهى نوع من لباس الخدم والحشم. وموزار الطفل الإلهى، والموسيقى المبدع، عبقرية القرون، ألم يكن يجلس مع الخدم فى الطابق السفلى على مائدة يرأسها كبير طهاة أمير سالزبورج؟ وقيل بأن التشريفاتى المهذب استعمل قدمه أو كفه بالإضافة إلى بذاءة فى الإساءة؟ نعم إن موزار ثار على أوضاع الفنان المهينة فى القرن الثامن عشر، وأزاح نير العبودية من على كاهله. ولكن ثورته كلفته الفقر حتى انتهى جثمانه إلى مقابر الصدقة ولا يعرف العالم له قبرًا.

أما ابن الراين، حفيد الفلمنكى الحر، فقد دخل ڤينا دخول الظافر، يرفض مقدمًا أن يمد يده طلبًا للمساعدة، أو أن يتقبل فتات الموائد فى بيوت الوجهاء. بل هم العظماء يجارون نزواته ويتحملون فظاظته وسوء تربيته، وكلما تقدم به العمر واشتد صممه، ضاق صدره بالناس جميعًا، وسعى الناس فجأة إليه على اختلاف نحلهم وأوطانهم، وربما كان أشهر شخصية فى ڤينا، يحج إليه زوارها من كل صوب وفج.

دعى عام ١٨٠٤ ليتناول الطعام ضمن من دعوا لاستقبال الأمير البروسى لويس فرديناند. وما إن عرف أن مكانه ليس على مائدة

الأمير، حتى نهض وغادرالقصر. ثم جاءته بعد ذلك بأيام دعوة الأمير الذى جلس فى هذه المرة بين بيتهوڤن وسيدة البيت.

وعندما توجه إلى برلين لمقابلة ملك بروسيا، ثم استمع إلى عـزف الأمير لويس فـرديناند، قدم إليـه تهنئة لا يمكن أن تصـدر إلا عن بيتهوڤن: سموكم تعزفون كفنان.. لا كأمير.

كان شعور بيتهوڤن بقيمة فنه، وبأنه صاحب هذا الفن، يحميه من التذلل لعلية القوم. وكان يكره تزلفهم إليه بمقدار رفضه لتعاليم دعى سنة ١٨٢٣ لقضاء الصيف فى قصر نبيل، ولم تطل به الإقامة ضيقًا بمغالاة النبيل فى إكرامه .. واحترامه.

وما أكثر ما يحكى عن فظاظة بيتهوڤن مع الكبراء والصغـار على السواء. فهل كان ذلك منه غرورًا فارغًا؟ أو أن إيمانه بفنه وعبقريته، ودور الفن فى المجتمع، وفى رفعة شأن الإنسانية، هى التى جعلته ينظر إلى الناس كسواسية وما دامت أرستقراطية ڤينا تمارس الفن وتشغف بأهله، فإن من واجبها أن تنظر إلى الفنان كإنسان موهوب، عـطية الخـالق للبشر.

كان منظر بيتهوڤن فى الطرقات لافتًا للنظر مثيرًا للدهشة. فها هوذا يسير بجسمه العبل، وقوامه الربعة، وجوارب وسراول وصديرى بيضاء، ورباط رقبته الأبيض منقوش ملتف حول ياقة عالية منشاة، وعلى رأسه قبعة عالية ذات دوائر مجعدة، وعلى كتفيه سترة زرقاء ذات أذيال وأزرار نحاسية. جيوبها منتفخة إلى درجة بروز بطانتها بما تحمل من كراسـة كبيرة يخط فيها خطراته الموسيقية، وكراسة أصغر حجمًا كانت الوسيلة الوحيدة الباقية للتخاطب معه بالكتابة فيها، وقلم رصاص ضخم كأقلام النجارين، وسماعة من ذوات البوق الطويل. يعبر الطريق ويداه إلى

ظهره وجسمه مائل إلى الأمام، ورأسه مرفوع ثم يقف ويخرج الكراسة الكبيرة من جيبه وهو ينغم لنفسه بصوت خفيض أو مرتفع، مع تحريك ذراعه. أما إذا لم يكن رافعًا رأسه إلى السماء منشغلا بتأليف، فقد يستدير وثغره يفتر عن ابتسامة.. وهو يحدج بنظره غادة عابرة.

هذه بعض صور من الرجل الثائر على كل شيء، فى المجتمع والتأليف الموسيقى على السواء. وما فتئت أكرر أن أثر الثورة على فن بيتهوفن لا يمكن إدراكه إلا لمن عرف مؤلفاته وانفعل بها وخبر الموسيقى السابقة عليه أو المعاصرة له، حتى ولو كانت من شوامخ هايدن وموزار.

وهذه المعرفة قد لا تكفى وحدها، وقد لا تتعدى الشعور بفارق فى القدرة على التعبير، وسبر أغوار الأحاسيس العميقة. إنما هى دراسة الفن الموسيقى قبل بيتهوفن وعند بيتهوفن وبعد بيتهوفن هى وحدها التى تمكننا من الاضطلاع بما صنعه بيتهوفن فى عالم الموسيقى، من تحرير الفن، وإطلاقه، يستكشف عوالم جديدة، ويغوص إلى أعماق بعيدة.

وسيطالع قارئ هذا الكتاب أحاديثى عن بيتهوفن فى البرنامج الإذاعى الثانى. لقد شرحت وحللت هناك نيّفا وخمسين مؤلفًا له منذ افتتحت أحاديث الموسيقى فى مايو ١٩٥٧ بالسمفونية التاسعة. مدعمًا شرحى بأمثلة ومقاطع من الموسيقى ذاتها، ومختتمًا إياه بإذاعة العمل كاملا. ويمكن لمن يهمه الأمر من القراء أن يطالب البرنامج الثانى بإعادة بعض هذه الأحاديث أو كلها، وفيها صورة أرجو أن تكون تامة لمكانة بيتهوفن فى التاريخ الموسيقى العام، وتحقيقًا للثورة التى أجراها ذلك الفنان الأوحد. فلم يغير وجه الموسيقى حبًّا فى التغيير أو جريًا وراء الغرابة والأصالة. إنما درس الرجل فن سابقيه دراسة عميقة. ثم صدق التعبير عن خوالج نفسه، وخطرات عقله بأسلوب أستاذيه: هايدن

وموزار. وكلما تقدمت به الخبرة وعركته الحياة، بل طحنه القدر. ضاقت القوالب التقليدية بفنه فتفجرت. أى أن أصالة موسيقى بيتهوفن جاءت نتيجة للتعمق وانفساح مجال التعبير، لا لمجرد الثورة والأصالة. ولهذا يعتبر بيتهوفن ذا وجهين، الوجه الكلاسيكى والوجه الرومانتيكى، وكأنه الإله الرومانى يانوس الذى يمثل بوجهين، وجه ينظر إلى الماضى، ووجه ينظر إلى المستقبل.

بيتهوفن فى الحق كان خاتمة الكلاسيكيين وأول الرومانتيكيين فى الموسيقى.

وكان أكثر من ذلك على حد قول باول بكر فى كتابه العميق وهو يختمه قائلا:

«هذا الكتاب محاولة لتقديم فكرة الحرية كقاعدة لكل إلهام بيتهوفن، ومحاولة لمتابعة بيتهوفن يعرض الحرية فى أعماله كتصور سياسى وثقافى وشخصى وعقائدى، وأخيرًا كتصور أخلاقى. وبهذه الوسيلة يمكن أن نضع بيتهوفن فى موضعه من تاريخ نمو الإنسانية وتطورها. لقد عبر بالموسيقى عن فكر كانط وشللر وأقرانهما، وعن كفاح العصر الثورى».

.. ودور البطولة عند بيتهوڤن

عرفنا الصورة المظلمة لأزمة بيتهوڤن النفسية التى عاصرت مطلع القرن الماضى، والتى طالعتنا خلال «وصية هايلجنشتات». فهذا رجل قسا عليه القدر فى طفولته، ثم دلله فى شبابه، ومهد له طريقًا سلطانيًّا نحو الشهرة لدى أرقى بيئة موسيقية فى أوربا، وهى شهرة جعلت منه أول فنان يغير العلاقة بين الموسيقى والمجتمع الارستقراطى، فلا يكون الخادم النظيف الموكل «بالإيناس والطرب»، وإنما الموسيقى الذى يعيش مما يخطه قلمه، أى مما يبيعه لناشرى الموسيقى من نتاج قريحته. وهو إلى ذلك مدلل الأرستقراطية لا يعتبر أنه مدين لها بشىء، وإنما هى المدينة له يرفعها من مرتبة الإنسان اللاهى، الطاعم الكاسى، إلى الإنسان الشاعر المفكر.

وفى ذروة النجاح والشهرة، ينزل القدر على بيتهوڤن بضربة قاصمة تنتزع منه حاسة السمع، لا دفعة واحدة ـ فذلك لطف لا يمارسه القضاء على طيب خاطر ـ وإنما بطريقة تقسيط العذاب، والمخايلة بإمكان الشفاء، بفضل النطاسيين(؟) والمياه المعدنية. يومًا نسمع تغريد الطير ويوما يتضاءل سمعنا فلا نعرف أهو الطير توقف عن التغريد، أم.. وهذا إنسان لا نتبين كلماته لماذا يتحدث بهذا الصوت المنطفئ، ويزم إلى ذلك شفتيه، أهو يتكلم من داخل قمقم؟

ويستمر هذا العذاب من أواخر القرن الثامن عشر حتى حوالى عام ١٨١٨ حين يتم القدر نعمته على بيتهوڤن بالصمم الكامل، ولا يصبح فى الإمكان التخاطب معه إلا بالكتابة. وقد حكى اسطفان فون بروينج

ابن صديق الصبا كيف كان يجلس طفلا إلى البيانو وينزل عليه ضربًا شديدًا بقبضتيه ليجرب مدى صمم «عمه» بيتهوفن؛ وهذا الأخير، ولا هو هنا، يواصل تأملاته أو يخط مدوناته.

وقبل ذلك بزمان، تعذر عليه أن يقود عزف أعماله، أو أن يؤديها بنفسه أمام الجمهور، أو يشارك فى أدائها. أى انقطع عنه مورد رزق هام، تدره عليه صنعته وكفاءته فى القيادة والعزف، وبخاصة عندما يكون العازف مؤلفًا موسيقيًّا، وفى شهرة لودفيج فان بيتهوفن.

ولعل أقسى لحظات حياته حدثت سنة ١٨٢٢، عندما تقدم بيتهوفن ليقود تدريبًا لأوبراه «فيديليو»؛ قال صديقه شندلر:

«ظهر جليًّا، منذ ثنائى الفصل الأول أنه لا يسمع شيئًا مما يجرى على المسرح. كان يعوق تقدم خطا الموسيقى فيتبعه الأوركسترا، بينما المغنون يسرعون. مما حدا بالرئيس الأصلى للموسيقى إلى إيقاف التدريب لحظة دون أن يذكر السبب. ثم بدأ الموسيقى من جديد بعد تفاهم بينه وبين المغنين. وتكررت البلبلة، ليتوقف الأداء من جديد. وكان مستحيلا الاستمرار تحت قيادة بيتهوفن. ولكن كيف نفهمه ذلك؟ من ذا الذى خلا قلبه من الرحمة ليقول له: تنح أيها المسكين، لا شأن لك بهذا. كان بيتهوفن نهب القلق، يتلفت يمنة ويسرة، يستقرئ وجوه الحاضرين، فى محاولة لفهم ما هو حادث، والصمت مخيم على الجمع الحاشد.. وفجأة نادانى بصوت آمر، وقدم لى كراسة المحادثات وأشار إلىّ بالكتابة. فكتبت هذه الكلمات: أرجوك أن لا تواصل هذا، وسأفسر لك الأمر بالمنزل. فقفز قفزة واحدة نزل بها إلى أرضية القاعة وهو يصيح: فلنسرع بالخروج. وجرينا دون توقف حتى بلغنا المنزل. حيث انهد حيله فوق كنبة، وهو يغطى وجهه بيده، وبقى هكذا حتى ساعة الأكل. وفى أثناء العشاء لم ينبس ببنت شفة، وظل محتفظًا بسيماء الانهيار والألم العميق.

وعندما استأذنت للرواح. أمسك بى وأبدى رغبة فى أن لا أتركه وحيدًا.. لقد أصيب فى الصميم، وحتى أيامه الأخيرة، ظل متأثرًا بتلك الواقعة الفظيعة».

وصية هايلجنشتات كانت صورة نفسية لبيتهوڤن، وهو فى بدء إدراك عاهته. ولكن واقع حياة بيتهوڤن كان صراعًا مع القدر الذى قضى عليه بالصمم، وهو أقسى وألعن من حكم الموت على الموسيقى. شىء رهيب حقًا كلما كشفنا عن نتائج تلك العاهة فى علاقات بيتهوڤن مع الناس وفى حبه للطبيعة بكل أصواتها، والجمال والكمال فى المرأة، ثم فى طلابه للعيش دون أن يتطفل على أصدقائه العظماء.

ما هى البطولة إن لم تكن فى مقاومة الضعيف الفقير، الذى لا سند له غير فنه أو صنعته، فى مغالبته لحكم القضاء، دون تجديف فى صاحب الأمر ومدبره. وبيتهوڤن كان هذا الضعيف، الفقير إلى ربه تعالى، يرفض أن ينكس رأسه تحت ضربات القدر المتلاحقة التى لم تحوله قيد أنملة عن هدفه الفنى، بل على العكس، زجت بـه فى طريق جـديد، يعـبر عنه الشـراح وكتاب الـتراجم بالحقبـة الثانيـة من حقبات الإبـداع عند بيتهوڤن، وسينتقل منها فى حوالى الثامنة والأربعين إلى الحقبة الثـالثة والأخـيرة، وقـد أطبق الصمم عـلى سمعـه تمـامًـا فيؤلف «القـداس الاحتفالى» و«السمفونية الكورالية» والصوناتات الخمس، والرباعيات الخمس الأخيرة.

وقد لا نرى حاجة إلى ذكر شىء عن السمفونية التاسعة، ولها عند بعض شبابنا المثقف الجاد مقام أى مقام، وعن القداس الاحتفالى، ولا عن صوناتات البيانو الأخيرة، ونكتفى بإيراد كلمة للمؤرخ الموسيقى كومباريو عندما بدأ فصله عن رباعيات بيتهوڤن الوترية، وهو يعنى فى ديباجته رباعيات الحقبة الأخيرة: «والآن وقد بلغنا الأعالى، وارتقينا

مرتفعات فن بيتهوفن، بل فن الموسيقى كله، فإننا أدركنا وأيم الحق قمة من قمم الفكر الإنسانى، ونعنى بهذا عالم الرباعيات، وهى تكشف عن النواحى السامية للنفس البشرية التى لا تصل إليها سوى الموسيقى، ولا تقوى على التعبير عنها سوى الموسيقى، والموسيقى وحدها. إن علماء النفس، وفلاسفة الميتافيزيقا يجب أن يعنوا هم أيضًا بالرياح الأربع للروح، التى تتمثل فى رباعيات بيتهوفن الوترية.»

صحا بيتهوفن من خريف هايلجنشتات الكئيب، والوصية التى أودعها «نبوءة» عذابه، ونهض من وهدة اليأس الذى كاد أن يقضى عليه فى ذلك الخريف، ليؤلف مجموعة من عظائم الأعمال واحدًا إثر واحد: سمفونيات وكونشرتوات وصوناتات، وأوبرا «فيديليو» وموسيقى دينية. فهل نرى فى هذه الشوامخ صورة من حياته المشوشة الهائمة، ومآسيه وأشجانه؟

أعجب شىء فى تلك الأعمال الكاملة أنها كانت تطير فرحًا، وتهزم بالحماس العارم، والانتصار الحازم على كل مآسيه وأوصابه. موسيقى بيتهوفن، وإن عبرت فى تلك الحقبة، وفى كل حقبة عن أحزانه وآلامه، فى حركاتها الوئيدة وتأملاتها الكاسفة المعتمدة، فانها تنتهى دائمًا إلى ألحان النصر والظفر، والابتهاج إلى حد النشوة. نحس فيها ببطولة فنان يثور ويغضب، وهو القائل: «لأمسكن بخناق القدر» ـ وبنفسى أقول «بزمارة رقبة القدر» ـ ويأسى ويغوص فى بحور من الآلام، ليرتفع أخيرًا على هامة فنه، وأجنحة موسيقاه إلى عالم متفائل مستبشر، بل مقهقه ساخر، ربما من نفسه، ومن ألمه، وقطعًا من ذلك القدر الذى ظن أنه كسب المعركة، وقضى على روح الفنان. لاحظ ذلك فى الانتقال من حركات بيتهوفن البطيئة إلى حركات «الإسكرتسو»، أو إلى الحركات الختامية فى الصوناته أيًّا كانت. ثم استمع إلى سمفونياته الرابعة والسادسة

(الباستورال) والسابعة والثامنة، وصوناتات «الفالدشتاين» و«الوداع»، «وكرويتزر»، وإلى الكونشرتو الوحيد للفيولينة، والرابع والخامس للبيانو.

أليست كل هذه أعراسًا للإنسانية جمعاء، وصورًا من انتصار الحياة على اليأس؟ بل من البطولة تصرع التشاؤم والسوداوية وتتقدم بخطى الظافر لتعبر فى تفاؤل وإيمان عن حق كل إنسان فى نعيم الدنيا عن طريق الفن الجاد، رفيع العماد.

ثم ما هى السمفونية التاسعة إن لم تكن تعبيرًا هائلا عن البهجة، ودعوة للإنسانية أن ترفع رأسها لتسبح الخالق فى علاه، وتحمده على عطاياه؟ أليست هى السمفونية التى تهزج فى حركتها الكورالية بأهازيج الإخاء والسلام، وتدعو الملايين إلى المحبة والوئام، على لسان الشاعر شللر فى قصيدة «إلى الفرح».

وهل جاءك خبر السمفونية الخامسة وما فيها من صورة عملاق فنى يلطمه القضاء مثنى وثلاث، فلا يمد، بل يرفع الرأس عاليًا، يناجز القدر، وينتصر عليه فى الحركة الأخيرة؟ ولا نزعم أن الإنسان الضعيف قهر القضاء ـ اللهم لا نسألك رد القضاء، وإنما نسألك اللطف فيه ـ ولكنه فن بيتهوفن هو الذى تغلب على القضاء والقدر، وقهر الحدثان.

ياللمفارقة بين حياة هذا الرجل المبلبلة تضطرب بين فترات الإلهام، ومعاناة مشاكل العيش والعلاقات الإنسانية، وبين مؤلفاته الموسيقية تقتحم كل صعاب الحياة المادية، وتتقدم عامًا بعد عام، حتى آخر نسمة، فى طريق الرفعة والسمو، قلبًا وقالبًا، لتحيا تراثًا إنسانيًّا لا يبليه الزمان.

وليس هذا مجرد كلام يردد، ولا نزوات سميعة ينتشون بالألحان، ولكنه واقع يعرفه طلبة الموسيقى فى كل مكان، وهم ينصتون إلى

أساتذتهم يشرحون ويحللون أعمال بيتهوڤن كنماذج لأرفع ما بلغه عقل الفنان وشعوره من كمال الإنشاء وعمق المضمون. وهؤلاء وأولئك إنما يعملون فى ضوء الشراح وجهابذة الفن الموسيقى منذ عصر بيتهوڤن إلى اليوم.

يقول روبرت شومان: «خذوا مائة سنديانة، عمر كل منها مائة عام، واكتبوا بها اسمه حروفاً باسقة منتشرة فوق السهول، أو انحتوا شبيهاً له فى جرم هائل كتمثال القديس شارل بوروميو على ضفاف بحيرة ماجيورى، حتى يطل من علاه مثلما كان موقفه فى الحياة. وعندما تمر السفائن بنهر الراين، ويسأل السائحون عن صاحب التمثال الضخم يجيبهم الصبية: إنه بيتهوڤن! فيظن السياح أنه اسم إمبراطور جرمانى عظيم».

ما أبعد شومان عن الصواب، وهو الموسيقى، والناقد الحصيف، بعيد النظر! فالمارة بمدينة بون، أو بأية مدينة أقامت تمثالا لبيتهوڤن، لا يمكن أن يترددوا لحظة فى التعرف على صاحب التمثال، فالعالم مقر اليوم، كما أقر بالأمس، أن مقام بيتهوڤن يعلو على مقام الملوك والأباطرة، وعنقه يطاول أعناق عظماء الفلسفة والعلم والشعر والفن.

بطولة بيتهوڤن إذن جزء من حياته وتآليفه، هى فى ارتفاعه عن دنيا وجوده الأرضى إلى ذرا فنه الشامخ. مثلما كانت الثورة عنصراً أصيلا فى حياته وتآليفه وتجتمع، فى موسيقى بيتهوڤن، الثورة والبطولة فى عمل يعتبره بعض الشراح أعظم أعماله بعد السمفونية التاسعة والقداس الحافل، وربما قبل السمفونية الخامسة ألا وهى سمفونيته الثالثة، واسمها «السمفونية البطل».

تصور أن تخرج هذه «الأرويكا» عقب أزمة ١٨٠٢ ووصية هايلجنشتات فقد «قبض على زمارة رقبة القدر» فيما بين ١٨٠٣

و ١٨٠٤ ليعبر عن إعجابه بالثورة الفرنسية وبعظيم عظمائها، المنظم لها، رافع ألويتها فى أنحاء أوربا فوق بيارق جيوشه الظافرة، ابن المحامى الكورسيكى شارل بونابرت.

صور بيتهوفن البطولة بمعناها الأسمى، رسما وجدانيًا للبطل الظافر فى حركتها الأولى، ومرثية للبطل تصاحبه إلى مثواه الأخير فى حركتها الثانية. وينطلق بيتهوفن بأسلوبه الخاص فى حركة «الأسكرتسو» يعبر عن أعراس الإنسانية ابتهاجًا بالبطولة. ثم ينتهى فى الحركة الأخيرة إلى استعارة لحن ألفه فى صباه ليصور الإله بروميثيوس الذى قبس من نار الآلهة جذوة أهداها للبشر، فكان عقابه من أرباب الأولمب أن شد إلى صخرة، ووكل به نسر ينهش كبده حتى أبد الآبدين. ولعل بيتهوفن فى اختياره هذا اللحن يشير إلى البطولة بمعناها الأسمى عندما يجىء البطل محررًا وخادمًا للإنسانية.

ثم يبلغه الخبر بأن بونابرت القنصل الأول لحكومة الجمهورية الأولى اعتلى عرشًا جديدًا اختلقه باسم الإمبراطور نابليون.. وهنا نترك الكلام لتلميذه وصفيه ريس:

«صاح بيتهوفن: إيه، إذن هذا البونابرت ليس إلا رجل من السوقة، إنه يدوس على حقوق الإنسان ولا يصيح إلا لصوت أطماعه.. إنه يرتفع على هامات البشر ليكون جبارًا عاتيًا. ثم جرى إلى المكتب حيث كانت مخطوطة السمفونية فمزق صفحة الإهداء، وألقى بها إلى رماد المدفأة، وأبدل الصفحة الممزقة بصفحة جديدة تحمل بدل اسم «بونابرته» اسم «السمفونية البطل»، ألفت لإحياء ذكرى رجل عظيم». وقد اختلف الرواة فيما حدث بالضبط، ولكن أساس الواقعة صحيح يشهد به مخطوط المدونة المحفوظ فى ڤينا. عرف شندلر الواقعة من صديق بيتهوفن، الكونت ليخنوفسكى. وحين يسمع بيتهوفن سنة ١٨٢١ بموت

نابليون فى منفاه بجزيرة سانتا هيلانة يقول لصاحبه: آه، لقد ألفنا موسيقى هذه النهاية المحزنة منذ نحو سبعة عشر عامًا.»

مثال آخر من أمثلة تمجيد البطولة فى موسيقى بيتهوفن، نجده فى افتتاحية «إيجمونت» التى ألفها بين آخر ١٨٠٩ وأوائل ١٨١٠، لتعزف تقديمًا لدراما جوتة. ولم يتقاض عنها الموسيقى أجرًا لأنه «كتبها حبًّا فى الشاعر جوتة». وعلق الكاتب الموسيقى هوفمان على هذه الافتتاحية بقوله إنه لمما يثلج الصدر أن يلتقى عظيمان من عظماء الفن فى عمل شامخ.

والافتتاحية تصور المقابلة بين جبروت المستعمر الغاصب، وبين آلام الشعب المغلوب على أمره. وهى قصة بطل من أبطال الوطنية، وشهيد من شهدائها فى الأراضى الواطئة، عندما كانت خاضعة لإمبراطورية شارلكان، يحكمها جبار إسبانى هو دوق ألبا. يستشهد البطل إيجمونت دفاعًا عن الحرية وتسقط رأسه تحت ضربة الجلاد فى ميدان عام ببروكسل. وموسيقى الافتتاحية تقف بعنف عند مقطع يمثل ضربة فأس الجلاد. وتهدأ الموسيقى هنيهة ثم تلتقط أنفاسها لتنطلق فى غضب وثورة تنذر بنهاية الاستعباد، وتبشر بفجر الحرية الطالع. وكأن بيتهوفن يفكر بكلمات البطل فى سجنه وهو يسمع دق الطبول وصليل الجند يقترب من زنزانته: «إن أعداءك يحيطون بك من كل صوب وحدب، والسيوف تلمع. شدوا عزائمكم أيها الرفاق، فإن وراءكم الآباء والزوجات والأبناء. لنستشهد مبتهجين، لأننا نموت فى سبيل ما نحب. وها أنذا أتقدمكم بقدم ثابتة إلى التضحية، لأكون لكم أمثولة، وللوطن فداء».

وأخيرا هذا المثل الصغير من «صوناتة كرويتزر» للفيولينة والبيانو، التى ألف عنها تولستوى قصة بهذا العنوان، بطلها بل شيطانها، هو موسيقى الصوناتة فالقصة تدور حول زوج يقتل زوجته غيرة من عازف

فيولينة دخل بيته وأشعل نار الوجد فى زوجته، وهى تشارك الضيف فى عزف الصوناتة. يقول واحد من أشخاص القصة عن حركتها الأولى بأنها قوة هائلة بين يدى من يملكها. «ولا ينبغى أن نعزفها إلا فى ظروف حاسمة تتطلب الإتيان بأعمال توائم طبيعة هذه الموسيقى. إنها لتبعث فيك قوى دفينة كانت خافية عليك». والمعنى المستتر هنا ينم عن بعض آراء تولستوى الخرقاء فى الفن.

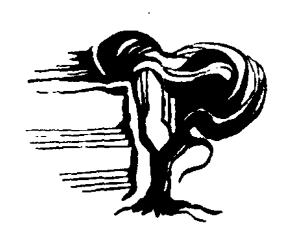
أما فون بسمارك السياسى الألمانى الذى يعرف فى التاريخ باسم المستشار الحديدى، الرجل الذى رفع إصبعه يومًا فانهارت إمبراطورية نابليون الثالث كأنها قصر من الورق، والذى أقام دعائم الإمبراطورية الألمانية بعد حرب السبعين، فى بهو المرايا بفرساى. فقد قال معقبًا على الحركة الأخيرة من صوناتة كرويتزر: «ينبغى أن نسمعها كل يوم لنحقق أعمالا جلى. هذه هى الموسيقى التى يجب أن ننشئ عليها أطفالنا. ليشبوا أبطالا».

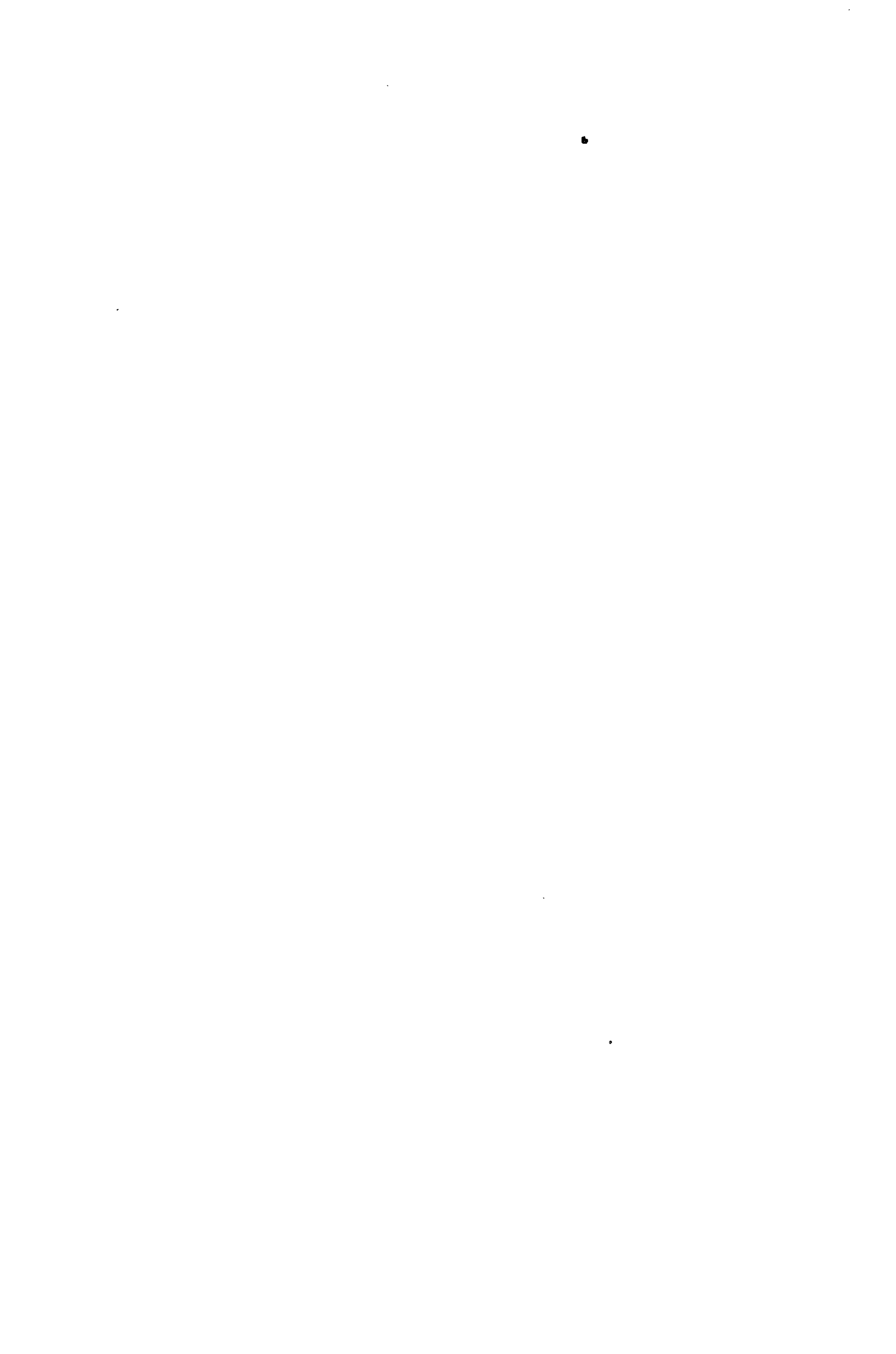
ذلكم هو الرجل الذى سوف يشغل القارئ بأمور فنه فى هذا الكتاب وقد أزف الوقت لنختم هذه الفصول بصورته يسلم الروح.

التفت المريض إلى من حوله وقال فى لاتينية دارجة «بلاوديتى اميتشى كوميديا فنيتا ايست» (صفقوا يا إخوانى فقد انتهت المهزلة). ثم راح بيتهوفن فى غيبوبة، ولكن بنيته القوية تغالب الموت فى الغيبوبة أيامًا، والأصدقاء يتناوبون البقاء إلى جانب سريره. ونحن فى شهر مارس من عام ١٨٢٧، بضواحى ڤينا، والبرد قارس، والطبيعة مسجاة فى أكفان الجليد البيضاء، وبيتهوفن فى سكرة الموت لا يفيق. ثم يحدث فى السادس والعشرين من مارس شىء لا يصدق لو لم يؤكده أكثر من مصدر: يومض البرق ويقصف الرعد دون إنذار.. وإذا ببتهوفن يرفع رأسه فجأة عن الوسادة، ويفتح عينيه ويرفع قبضة يده فى حركة من

يتوعد ويتحدى.. ثم يسقط ميتاً.

وكانت جنازة محرر الموسيقى جديرة بالرجل الذى نقل المؤلف الموسيقى من وصيف إلى فنان كلى الاحترام: عطلت المدارس، واستدعى الجيش للمحافظة على النظام بين جمهور قدر بعشرين ألف مشيع يمثلون خروج ڤينا لتودع رجلها العظيم لودڤيج ڤان بيتهوڤن.





السّمفونيات



السمفونية التاسعة
مقام رى صغير ، مصنف ١٢٥

لسنا بحاجة إلى مقدمة كلامية فى شرح السمفونية التاسعة لبيتهوڤن، فالعمل يقدم نفسه بأعجب ما بدأ به مؤلف موسيقى.

هذه السمفونية التى تنتهى بأصوات الكورس الكبير، ومعه رباعى من المنشدين يرفعون أكفهم بالضراعة إلى الخلاق العظيم أن يشمل البشرية برحمته، وينزل على قلوب الناس الطمأنينة والسلام، هذه السمفونية الصاخبة، الهائلة فى نهايتها، تبدأ هادئة، وبلحن لا يكاد يكون شيئًا مذكورًا. لحن يبدأ متسائلا خفيًّا، وكأن بيتهوڤن يبحث عن شىء لا يعرفه تمامًا، أو هو باحث عن نفسه، تبدأ الموسيقى فى همهمة وغمغمة يشتملها ظلام خفيف.

لن يستمر التساؤل طويلا، ولا الإبهام، لقد وجد الموسيقى ضالته فى هذا اللحن الأول، فهو متحول من الإبهام إلى الإيضاح والإفصاح، فى وضح النهار، بل فى ضوء يخطف الأبصار.

والقالب السمفونى، أو قالب الصوناتة، يتطلب تقابلا وتعارضًا بين مجموعتين من الألحان، أو بين موضوعين موسيقيين. وبيتهوڤن ينقلنا من مقام رى صغير إلى سى بيمول كبير، ليعرض موضوعه الثانى، ويحتوى على مجموعة من الألحان.

وقواعد التأليف السمفونى، تتطلب عودة الموضوعين الأساسيين لختام الحركة وسيعودان، لا من مقام رى صغير ثم سى بيمول كبير، بل

ينصاغ الاثنان إلى مقام السمفونية كلها: رى صغير.

وعنايتنا بالحركة الأولى من السمفونية لها معناها، فهى قاعدة البناء السمفونى كله. قد نسمع فى بقية الحركات ألحانًا مفرحة راقصة، أو نغمات يحتويها الوجوم والكمد، ولكن ذلك يعد تكملة للبناء الذى أرسيت قواعده الثابتة، بل وأقيم دوره الأول فى الحركة الأولى.

والحركة الثانية فى السمفونية التاسعة تغاير أوضاع التتابع فى الحركات. فهى هنا حركة سريعة من نوع «الاسكرتسو»، بدل أن تكون حركة بطيئة. ولم يغير بيتهوفن ويبدل اعتباطًا. بل مرده أن المؤلف الموسيقى يفكر بالإعداد للحركة الرابعة التى سوف يدخل فيها الصوت الآدمى كعنصر من عناصر البناء السمفونى. وقضى هذا الإعداد بأن تجىء الحركة البطيئة فى المرتبة الثالثة. وسنرى كيف استطاع بيتهوفن بواسطة الحركة الثالثة أن يربط بناء سمفونيته التاسعة، ويصل بين العمل الاوركسترالى البحت، والتأليف الكورالى، أى بين موسيقى الآلات وحدها، وبين ألحان الكورس مستندة إلى موسيقى الآلات.

الحركة الثانية إذن سريعة، ألحانها لا شىء فى ذاتها لو لم تعمل عبقرية الموسيقى الألمانى العظيم على نفخ الحياة فيها عن طريق الإيقاع. وإذا جاز لى أن أطلق عنوانًا على هذا الاسكرتسو، فهو «انتصار الإيقاع الموسيقى على اللحن». أمامنا فسحة من الوقت نغنى فيها ونصدح، سواء فى الحركة الثالثة، أو فى الكورال الختامى. أما الآن فلنركز عنايتنا فى نبضات قلب الموسيقى أى فى إيقاعاتها. ولنستمع إلى اللحن الأساسى للاسكرتسو وننبه إلى معالجة بساطته بطريقة الفوجة، ثم نستمع إلى ألحان المقابلة والمفارقة.

الحركة الثالثة: أوضحت السبب المنطقى الذى حدا ببيتهوفن فيما أعتقد إلى نقل الحركة البطيئة من موضعها المعهود فى السمفونية. وهذه

الحركة، «أداجيومولتو إيه كانتابيلى»، هى نقطة التحول الكبرى من السمفونية كعمل أوركسترالى محض، إلى السمفونية تدعو الصوت الآدمى إلى الاشتراك مع الآلات فى التعبير. هذه الحركة تعدنا لتهجين خطير جدًّا فى التأليف السمفونى، أبدعه بيتهوڤن، وتردد الموسيقيون بعده فى متابعته، فلم يحذ حذوه إلا ندرة منهم.

والواقع أن التأليف الغنائى مع الأوركسترا عمل قائم بنفسه، يعزف فى «الأوراتوريو»، وفى «الكنتاتة» الدينية والدنيوية، وفى القداس الكاثوليكى ثم الأوبرا. أما السمفونية فهى مؤلف للأوركسترا وحده. وقد تردد بيتهوڤن طويلا فى تهجين آخر سمفونياته بالصوت الآدمى. والحق أنه ألف خاتمة لها دون الكورس، ولكنه عندما استقر رأيه على تلحين قصيدة شيلر «إلى الفرح» لتكون الحركة الرابعة للسمفونية التاسعة، حول مشروع الخاتمة الأوركسترالية إلى رباعية وترية ختم بها واحدًا من رباعياته.

نتحدث بكل هذا فى التقدمة للحركة الثالثة، وموضع الكلام فيه هو الحركة الرابعة، والسبب فى هذا التقديم هو أن الحركة الثالثة لا تفهم إلا إذا اعتبرناها إعدادًا للحركة الرابعة، أى للحركة الكورالية.

الحركة الثالثة مؤلفة من لحنين يختلفان سرعة وإيقاعًا ومقامًا، يتنازعان السلطان حتى يتغلب أحدهما على أخيه. اللحن الأول لحن عريض الجنبات، مفعم بالشعور، باعث على الحنين، ويعزف فى أصله على الوتريات، ويردد صدى أواخر جمله على آلات النفخ... ثم يتغير الإيقاع من أربع نبرات فى البطوطة إلى ثلاث، وينتقل المقام من سى بيمول إلى رى، ويسرع الإيقاع خطاه.

ويجدر بنا أن ندرك أمرًا أساسيًّا فى الانتقال من النغمات بعامة: عندما

ينتقل أى لحن من المقام الكبير إلى الصغير يحدث للموسيقى شىء أشبه بالغمام يغطى وجه الشمس، نوع من التجهم الذى يعتور الناس فى عز أفراحهم حينما يقولون فجأة «اللهم اجعله خيرًا».

وبالعكس، عندما ينتقل النغم من المقام الصغير إلى الكبير ينقشع الغمام ويبدّد الضياء جحافل الظلام.

وأعظم الأمثلة وضوحًا فى ذهن العارفين بالسمفونية الخامسة لبيتهوفن هو الانتقال بين الحركة الثالثة والرابعة من مقام دو صغير إلى مقام دو كبير. تلك لحظة لا تنسى فى السمفونية الخامسة، تجىء على ضرب الطبل ضربًا خفيفًا، طويلا، على نغمة دو، بينما الهارمونية تحول المقام من صغير إلى كبير، ثم تنفجر ينابيع الفرح من كل مكان.

والمثل الثانى هو تحول السمفونية التاسعة من رى صغير ـ مقامها الأصلى ـ إلى رى كبير. واللحن الثانى فى الحركة الثالثة لا يتحول من رى صغير، بل من سى بيمول كبير، ولكن الأثر واحد، وما نقصده هنا هو التحول العام، من رى صغير مقام الحركة الأولى إلى رى كبير مقام الخاتمة.

وليس هذا ختامًا، بل هو مدخل للحركة الرابعة والأخيرة. لقد انتهينا إلى هذا اللحن الحالم الحزين لنصحو فجأة على جلبة مزعجة، كأنها نداء زعيم يستنهض الهمم القعساء.

وترد وتريات القرار بترتيل عنيد، كأنها توجه اللوم لهذا الصوت الآمر.. دون جدوى، إنه يعود متحولا، ثم يحدث شىء عجيب حقًا: يتفجر الأوركسترا بألحان الحركات الثلاث على التوالى. وكأن بيتهوفن يستعرض كل ألحان السمفونية، يجرب كلا منها ليعرف مدى صلاحيته لحركته الغنائية الأخيرة، وفى كل مرة ترد وتريات القرار كأنها ترفض كل هذه العروض.

ثم يظهر فجأة اللحن الذى سوف يحمل على كاهله أبيات شيللر فى قصيدته «إلى الفرح». ما أبسطه لحنا وأسهله: يكاد يكون مجرد سلم «رى» برمته! أهذا هو اللحن الذى قضى بيتهوفن أعوامًا يحبره فى كراساته، يطوره يمينًا ويطوره يسارًا، ثم لا يجد غير هذا الكساء البسيط، كأنه القميص الإغريقى، تكفى الفنان منه ثنيات القماش هنا وهناك تلبس الجسم، ويداعب الهواء أطرافه. لحن فريد: لا هو من الفن الشعبى، ولا هو من الفن المعقد، إنه من بنات أفكار موسيقى عبقرى فحسب. قد يكون التقى بهذا اللحن فى جولاته الشعرية بغابة ڤينا، حيث الجدول المنساب، والأغصان المتشابكة لحن بقى له من الأيام الخوالى، يوم كان يسمع تغريد الطير وحفيف الأشجار. أما الآن وهو يكتب هذا المؤلف الهائل: السمفونية التاسعة، فقد فارقته حاسة السمع منذ زمن طويل، وأمسى لا يسمع طيرًا ولا حفيف أشجار، ولا هو يشعر بالطفل فون بروييننج يضرب على مفاتيح البيانو مرات، وفى عنف، ليعرف إلى أى مدى بلغ صمم الرجل العظيم، فلا يحرك الموسيقى ساكنًا، ويستمر ينقش ألحانه على الورق فى ركن من الغرفة.

فلنستمع إلى لحن الفرح، وسوف تحتضنه مشاعرنا كما احتضنته مشاعر الملايين من الناس منذ سمعت هذه السمفونية لأول مرة فى ڤينا عام ١٨٢٤.

لم يعد لشرحى الآن معنى، ولم يبق لى سوى تقديم فقرات من قصيدة شللر «إلى الفرح»، وقد مهد لها بيتهوفن بهذه الجملة من النثر: «دعونا من هذه الألحان أيها الخلان، ولننشد من الأغانى أحلاها وأصفاها»:

«ياجذوة الفرح، أيها القبس الإلهى الجميل
يا بنت وادى الهناء!
إنا لنرد قدسك نتلظى بنشوة حمياك

يا بنت ماء السماء».

* * *

«يا أيها الفرح ضمّ شمل النازحين
ومن فرقتهم صروف الحدثان،
فالناس جميعًا إخوان، تظللهم بجناحك
أيها الفرح العلوى»

* * *

«ليحتضن البشر بعضهم بعضًا،
وهذه قبلة أرسلها للناس جميعًا.
أيها الملايين! اسجدوا لفاطر السموات، خلقكم فسواكم!
وميدى أيتها الأرض أمام ربك، إننا نسأله الرحمة والغفران.
«ياجذوة الفرح، أيها القبس الإلهى الجميل
يابنت وادى الهناء!
إنا لنرد قدسك نتلظى بنشوة حمياك
يا بنت ماء السماء»

* * *

يقول رومان رولان: «عندما يحين دخول لحن الفرح لأول مرة فى السمفونية، يتوقف الأوركسترا فجأة فيعم السكون، مما يطبع دخول اللحن بطابع السر الإلهى. أجل، إن هذا اللحن إله يهبط من سمائه متزملا فى أردان علوية... يلطف الأحزان بأنغامه الرقيقة، ويشيع البرء فى القلب الكليم يبدأ اللحن هادئًا كظيمًا على صوت القرار ثم ينتقل على ضربات المارش إلى بقية أعضاء الكورس، مشية الجحافل، كأنه يصرع فى خطاه الظاهرة. ثم يرتفع غناء «التينور» حارًّا متقطعًا كأنه أنفاس

بيتهوفن وهو يتجول فى الآجام تحت وحى الإلهام، وصوته يرتفع بين الأغصان المتشابكة، وقد أصابه مس كأنه الملك لير وسط العاصفة، ثم ينتقل لحن الفرح من ذلك الإيقاع الحربى إلى التجلّى الدينى والنشوة المقدسة. هذه هى الإنسانية تنتفض وترفع الأكف إلى السماء مبتهلة، تضرع إلى الفرح أن تضمه إلى صدرها».

حركات السمفونية التاسعة:

1. Allegro ma non troppo, un pcoco maestoso.
2. Scherzo: Molto vivace, Presto.
3. Adagio molto cantabile, Andante moderato.
4. Finale: Presto, Allegro assai, Presto.

وهنا ينشد الباريتون منفردًا ويتبعه الكورال، على لحن «الفرح». وتنويعاته ونمائه تبعًا للسرعات التالية:

اللحن وتنويعان لرباعى الأصوات والكورس: Allegro assai

تنويعات للباريتون منفردًا وكورس الرجال ثم فوجة وتنويع للكورس:

Allegro assai vivace alla marcia

لحن جديد للكورس: Andante maestoso

فوجة مزدوجة على اللحنين: Allegro energico, sempre ben marcato

مع تغير فى السرعة: Allegro ma non tanto

الكودا يغنيها رباعى الأصوات والكورس: Prestissimo

السمفونية الثالثة (إرويكا)
مقام مى بيمول ـ مصنف ٥٥

البديهيات من أبسط العروض قبولا، وأصعبها إثباتًا. والسمفونية الثالثة من سمفونيات بيتهوفن، المعروفة بالسمفونية البطل، يكفى سماعها لندرك أننا حيال عمل عظيم. ويكفى أن نعرف بأن مؤلفها هو لودفينج فان بيتهوفن لندرك أننا حيال واحد من كبار الرجال، يقف من تاريخ الفكر والفن، فى صف الفلاسفة والعلماء والمصورين والكتاب والشعراء.

ولكن من الخطأ أن نقبل الأمر على هذه الصورة البديهية. يجب أن نتثبت بجهدنا الشخصى من مواجهة موسيقى عظيمة ألفها رجل فذ، له قدرة خارقة على البناء الفنى، ومن أن السمفونية الثالثة المعروفة «بالإرويكا» أثر من أخلد الآثار فى الفنون جميعها.

وهذا الإدراك ينبغى أن لا يجىء عن طريق الإقناع اللفظى، إنما يجب أن ينبع من نفوسنا عند الاستماع إلى السمفونية. ولن ينبع عن أصالة إلا أن نصدر عن علم بما كانت السمفونيات قبل «الإرويكا»، وما استحالت إليه الموسيقى السمفونية بعدها. يجب أن نتمرس بسمفونيات هايدن وموزار، وأن نعرف السمفونيتين الأولى والثانية لبيتهوفن، لنقيس هذا البون الشايع بعد سماع «الإرويكا» والخطوات الجبارة التى خطاها بيتهوفن بين سمفونيته الثانية وسمفونيته الثالثة. لم يكن حتى الثانية أكثر من نابغة موسيقى يتأثر خطا هايدن وموزار، وهو يثبت مع ذلك شخصيته الخلاقة. ولكنه حينما اختار موضوع البطولة لسمفونيته الثالثة،

وعندما كتبها فى مستهل القرن التاسع عشر (١٨٠٣ ـ ١٨٠٤) فتح صفحة جديدة فى التطور الموسيقى، وتولى قيادة الفن السمفونى طوال القرن الماضى. فالسمفونية الثالثة فسيحة الأبعاد، طويلة النفس، لا لمجرد الطول، بل لأن الفكرة الموسيقية، بل ومجرد الفكر الإنسانى وراءها، اقتضى ذلك الاتساع.

وأنا مضطر قبل البدء بهذا التحليل أن أزيح من طريقنا ركامًا من الخزعبلات الأدبية، وأكوامًا من التهريف الذى جرى على ألسنة من حولوا تأليف قصة وراء هذه السمفونية، حسب الملابسات التى دعت بيتهوفن إلى تلقيها بالسمفونية «البطل»، أو سمفونية البطولة، وهو الرجل المقل فى التسميات الأدبية لأعماله.

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة «بون» فى ظل إمارة من إمارات الراين. كانت أولى الإمارات تميد تحت قارعة الثورة الفرنسية، وقضى بقية حياته فى فينا عاصمة الهابسبورج التى ترنحت من ضربات أبناء الثورة الفرنسية. سمع بيتهوفن باسم قائد عظيم أنبتته الثورة، خرج على رأس جنودها ينشر أعلام الحرية، ويثل عروش ذوى السلطان المؤيد فى أوربا.

أعجب بيتهوفن بنابليون بونابرت، رجل الثورة، وبعبقريته فى التنظيم والإصلاح، وبما حققه لبلاده من سؤدد فى ظل مبادئ الثورة، فألف سمفونيته الثالثة مستوحيًا «الكورسيكى العظيم»، وسماها سمفونية «بونابرت». وإذا الخبر يبلغه بأن بونابرت، القنصل الأول للجمهورية الفرنسية، تنكر للحرية والمساواة والإخاء، فاعتلى عرش فرنسا باسم الإمبراطور نابليون. غضب بيتهوفن، وجعل يضرب بقلمه على اسم بونابرت حتى أخفى معالمه من الصفحة الأولى للسمفونية. واكتفى نهائيًّا بوضع كلمة «إرويكا» إلى جانب العنوان، وفسرها بقوله

إنها ألفت لإحياء ذكرى رجل عظيم.

وقد ذهب الناس فى تفسيرٍ السمفونية كل مذهب. فهى قصة بطل ما، إذا استمعنا لحركتها الأولى، ولكننا نفجأ بحركتها الثانية لأنها «مارش جنائزى»، فما معنى انتهاء حياة البطل بهذه السرعة، وما معنى الحركتين الثالثة والرابعة بعد أن غيب البطل فى باطن الأرض، وهما حركتان يفرضان على الموسيقى معالجتهما حسب القالب السمفونى، فى حركة سريعة مازحة أو غاضبة، ثم فى ألحان ختامية تهزم بألحان الظفر والنصر.

قال برليوز: إن الحركة التى تجىء بعد المارش الجنائزى تمثل الأعراس الجنائزية، والألعاب الرياضية التى اعتاد الإغريق إقامتها للبطل المتوفى.

وقال الموسيقى البريطانى، سير هيوبرت بارى: «يصور لنا بيتهوفن سرعة انصراف الجماهير إلى أفراحها وألعابها، بعد دفن أبطالها» وغير هذا من هراء.

فهذه سمفونية أولاً وآخرًا، عمل للأوركسترا يؤلف من أربع حركات تصاغ فى قوالب معينة. موسيقى فحسب، ولكنها موسيقى ناضجة، طاغية الرجولة، قوية العضلات فى إيقاعاتها وألحانها، متينة المفاصل فى بنيانها استمع إلى مطلع السمفونية: لحن بسيط لا حلاوة فيه ولا تطريب، بل هو أقل كثيرًا من أن يسمى لحنًا. إنه مجرد ثلاث درجات من سلم «مى بيمول كبير»، ثلاث النغمات التى تكون فيما بينهما التآلف الأساسى الكبير لهذا السلم: مى بيمول ـ صول ـ سى بيمول.

وأحب أن أؤكد هنا حقيقة أساسية جدًّا فى فهم عظماء الموسيقى بعامة، وفى فهم بيتهوفن بخاصة: التأليف السمفونى ليس مجرد خلق ألحان شجية تنفرط كالعقد: إنما هو طريقة بناء اللحن، والتصرف فيه

تصرفًا ينم عن أحاسيس دفينة، وعواطف وأفكار أعمق من مجرد ما يظهر من اللحن نفسه. ولنضرب مثلا من الشعر العربى: عندما يقول المعرى:

غير مجد فى ملتى واعتقادى   نوح باك ولا ترنم شاد (ى)

أو حينما يترنم ابن الرومى:

شاب رأسى ولات حين مشيب   وعجيب الزمان غير عجيب

ماذا ترى فى هذا البيت أو ذاك؟ كلمات لاعجب فيها ولاغرابة، رتبت فى نظام مرسوم جعل منها بيتًا جزلا من الشعر. مافى هذا؟ أليس الأهم أن أعرف ما وراء المطلع من معان؟ وكيف يتحول الشاعر من معنى إلى معنى؟ وينتقل من صورة إلى صورة أخرى لغاية فى نفسه، وغرض مرسوم؟

ثلاث نغمات من سلم مى بيمول! استمع إلى ما يستخرجه بيتهوفن من هذه النغمات الثلاث، بل استمع إلى ما ينصرف إليه هذا اللحن الأساسى الأول، عندما يتحول إلى لحن جديد.

هذه **الحركة الأولى**: صيغت فى قالب الصوناتة، تبدأ فى أول الأمر بعرض المجموعة الثانية، ولكن الاختلاف اللحنى والإيقاعى بينهما يقضى بأن يلجأ المؤلف إلى تصرف يشبه فى كثير تصرف الشاعر العربى عندما يتحول فى قصيدته من الغزل إلى المديح، أو عندما ينتقل المعرى من التفلسف إلى الرثاء، أو عندما يفاجئ ابن الرومى حبيبته فيترك بياض لمته، ليحدثها عن شعرها فيقول:

شاب رأسى ولات حين مشيب   وعجيب الزمان غير عجيب
فاجعلى موضع التعجب من رأسـ   ـى عجبا بفرعك الغربيب

وفى الموسيقى يسمى لحن التصرف هذا، أى لحن الانتقال من مجموعة

الألحان الأولى إلى المجموعة الثانية، المعبرة.

وقالب الصوناتة يقتضى بعد ذلك أن يحرك الموسيقى موضوعيه، ويتلاعب بهما فيما يعرف بالتنمية وفيما أسميه التفاعل، إذ تتفاعل فيه ألحان العرض، وتفاعلها يؤدى إلى صراع يشبه ما يحدث فى الدراما، عندما يعرض المؤلف التمثيلى أشخاصه أولا، ثم يتركها يتفاعل بعضها مع بعض، كل بحسب طباعه وأهوائه. والتفاعل فى «الإرويكا» شىء هائل، فى طريق التطور الموسيقى.

فإذا انتهى الموسيقى من تفاعلات ألحانه الأساسية، وقد أضاف إليها لحنا جديدًا، فإن عليه أن يعود بعد هذه الرحلة، وتلك المغامرات، إلى المرفأ الامين، أى إلى ألحانه الأساسية. وأحب هنا أن تتنبه إلى طريقة بيتهوفن فى إعداد تفاعلاته إعدادًا عجيبًا ليعود إلى موضوعيه الأساسيين، فهو يحشد هذه التفاعلات، ثم يوقفها عمدًا، وإذا الأوركسترا، وكأنه ضاق ذرعًا بهذا الإيقاف، يطلق الصور «الكورنو» هادئًا حالمًا، يعلن اللحن الأساسى الأول، ثم تندفع وراءه آلات الأوركسترا تعيد ألحان العرض. وتنتهى الحركة بكودا أو تذييل يكاد يعتبر عرضًا جديدًا يختتم به بيتهوفن حركة من أفخم الحركات فى التأليف السمفونى.

الحركة الثانية: كانت الحركة الأولى «سريعة فى التماع»، وقانون المقابلة الفنية يحكم على الموسيقى بأن يؤلف حركته الثانية على إيقاع بطىء. والحركة الثانية فى السمفونية البطل بطيئة نوعًا، وضع لها بيتهوفن عنوانًا هو «مارش الجناز».

والمارش عادة من أبسط الألحان، يتكون من لحن أساسى، ولحن معارض له يعرف بالتريو Trio ثم العودة للحن الأساسى. ولكن بيتهوفن شاد هنا أيضًا بناء عجيبًا، على أساس لحنين أو ثلاثة ليس غير.

وليتصور المستمع لهذا المارش موكب البطل يحمل إلى مثواه الأخير، تشيعه قلوب الأبطال حزينة، ولكن فى رجولة. وليتأمل اقتراب الحركة من نهايتها، عندما يعود لحن المارش متقطع النياط. فقد طأطأ الحزن رءوس الرجال، لا يصطحبه فى تشطيره إلا غمزات أوتار الكونترباص. وحينما تتساقط أشلاء النغم واحدة إثر واحدة كأوراق الخريف، يرتفع صوت النجيب من آلات النفخ فى ضجة وداع أخير للبطل الراحل.

الحركة الثالثة: فى هذا الموضع من حركات السمفونية، أيام هايدن وموزار تجىء رقصة المنويتو الأنيقة، التى حولها هايدن إلى منويتو فلاحين. واتبع بيتهوڤن هذا التقليد فى السمفونية الأولى، ولكنه ابتدع لسمفونية البطولة حركة أسرع خطى من المنويتو تعرف بالـ «سكرتسو» ويبدؤها بلغط متقطع على الأوتار قبل انفجار الأوركسترا بلحن غاضب عنيف الإيقاع، يعارضه قسم التريو بألحان تعزفها البوقات مبتهجة، ثم يعود اللحن الغاضب، وتختم الحركة فجأة على صوت «الطنبال» أى الطبل المصمت «التمپانى».

الحركة الرابعة: حدث فنى جلل فى التأليف السمفونى. كالحركة الأولى تمامًا، وربما أكثر. فكلما كانت الحركة الأولى بعيدة المرمى رفيعة الفكر، تعقدت أمور التأليف حيال الحركة الختامية.

وبيتهوڤن فى حركته الأخيرة للإرويكا لم يلتزم صياغة بعينها، وإن كان الغالب عليها قالب التنويعات، وضع فيها كل ما عنده من معارف فى التأليف الموسيقى، حتى الأسلوب المفوج (أى فى قالب الفوجة)، واستعمل لها لحنًا كان قد وضعه لموسيقى «باليه» يصور بروميثيوس محرر البشرية، ذلك الإله اليونانى الذى قبس للبشر جذوة من النار تنفعه فى حياته فكان عقابه من أرباب الأولمب أن شد إلى صخرة، ووكل به نسر ينهش كبده حتى أبد الآبدين. ولعل بيتهوڤن باختياره هذا اللحن يشير

إلى البطولة بمعناها الشامل، وإلى البشرية تكابد الصعاب وتمارس الكفاح فى سبيل مثلها العليا.

وهكذا استطاع الرجل العظيم أن يقيم ثالث سمفونياته عملا شامخًا قويًّا، لا يأتيه الضعف من بين يديه ولا من خلفه. وكان هذا بدأ طريقه الصاعد نحو المجد، الطريق الذى انتهى به إلى سمفونيته التاسعة (الكورالية)، ثم إلى قداسه الاحتفالى، وإلى رباعياته الوترية الأخيرة.

صدق بيتهوفن حين تحدث عن طريقته فى التأليف فقال:

«ما أكثر ما أغير وأعدل، وما أنحى جانبًا، ثم أعود إليه حين تطمئن نفسى. إننى أشرع فى البناء ذهنيًّا، فأوسع هنا وأضيق هناك.. لا أغفو لحظة عن الفكرة الأساسية التى أعمل لها لأنى مدرك ما أنا بسبيله. فالعمل ينهض وينمو رويدًا أمام عينى، حتى أرى صورته، وأسمعها كاملة، ماثلة ثمة أمامى».

ومهما يقل فى تفسيرها الأدبى، فإن السمفونية الثالثة تقف أمام العالم المتحضر أثرًا رائعًا، وصورة صادقة لموسيقى عبقرى وإنسان عظيم. فلنستمع إليها المرة تلو المرة، وسنتبين فى بنائها وألحانها وألوانها أدلة جديدة على أن الموسيقى تبدأ عندما ينتهى أمر الكلام، وتعبر عما تقصر عنه وسائل التعبير الأخرى.

حركة السمفونية الثالثة:

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre: Adagio assai
3. Scherzo: Allegro vivace.
4. Finale: Allegro molto.

السمفونية السابعة
مقام لا كبير، مصنف ٩٢

سمفونيات بيتهوفن الفردية تتميز بالعمق والجد، والنـاس يقبلون عليها أكثر مما يقبلون على سمفونياته الزوجية. وهم فى هذا يشـطون بعض الشيء، فالسمفونيات الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تحتوى على أجمل وأرشق ما ألف بيتهوفن من موسيقى سمفونية. إلا أن صورة بيتهوفن عند الناس كما هى عند المصورين، تتأبى على الرشاقة والدعة، وترفض إلا أن تكون صورة رجل جاد كل الجد، عابس الوجه، يحمل على كاهله هموم الدنيا، وينحت سمفونياته فى الصوان.

فالثالثة هى سمفونية البطولة، والخامسة صراع بين القدر والإنسان، والتاسعة هى العمل الشامخ الهائل الذى يرتفع على هامة الأجيال.

والسابعة هى واسطة عقد السمفونيات التسع، إنشاءً، وألحانًا وإيقاعًا ومعنى. أما المعنى فهو ما أعجز عن بيانه: لا هى تتحدث عن البطولة، ولا عن حياة الريف الوادعة، ولا عن الفرح يضم الملايين بين ذراعيه. لعلها تحدثك عن قدرة الخلق عندما يرتفع الفنـان إلى الذرى. ولعـل موضوع السمفونية السابعة هو الموسيقى عندما تتجلى كإلـه من آلهة الإغريق يمشى بين الناس، فى خطوات راقصة، ويتحدث إليها أحاديث، ليست من كلام هذا العالم.

قال عنها فاجنر: هى «تأليه الرقص»، وكلامًا فارغًا كثيرًا، يشبه الطبل الأجوف. فالسمفونية لا تؤله شيئًا، وإنما هى نفسها من إلهات الفن: قد تكون كاليوبا، أو أوتربا، أو ملبومينا، وربما كانت تمثل أپوللون

نفسه تحيط به ربات الفنون التسع.

أريدك أن تشهد مرتفعات هذه السمفونية، قبل أن ننزل بواديها المقدس نرتاد خميلاتها، ونتريض فى أركانها العاطرة.

أريدك أن تنصت إلى مطالع هذه السمفونية السابعة لبيتهوفن، فتنبئك بأروع وأفصح ما تحدثت به موسيقى عن نفسها. إنها تعرفك بالسمفونية. لهذا أريدك أن ترقى سلمها الكبير من مقام لا، وأريدها أن تحملك إلىٍ ذراها على جرس وترياتها، وهى تواصل تسلقها، يطارد بعضها بعضًا، حتى تبلغ قمتها العليا، نغمة مى، وحيدة منفرة، مثلما وقف المتسلق الأول (هيلارى أو تِنْسِنْجْ) على قمة ايفرست.

والقمة الثانية فى سلسلة هذه الجبال الشماء، هى مطلع الحركة الثانية، والعجيب أنك سوف ترقى فيها درجًا، كما ارتقيت فى مطلع الحركة الأولى، ولكن فوق سلم لا الصغير.. وكلمة صغير وكبير هنا ليست سوى الصفات الموسيقية للمقامات. فهى لا تعبر عن جرم ولا سن. السمفونية السابعة كبيرة من أول لحن فيها حتى آخر ألحانها. وإنما سلم لا الصغير يجعل مرتقاك فى هذه المرة بِلَيْل إنه السرى يشجيك سكونه، وتنير لك الطريق نجومه. الحركة الأولى كانت ترقى فى خطى جيش بألوية. أما الحركة الثانية فإنها ترقى، كما يقول الشاعر الألمانى، فوق أجنحة النغم.

يمكننى الاطمئنان إلى أنك أدركت ـ إن كنت تسمع السمفونية السابعة لأول مرة ـ أننا حيال عمل عظيم جدًّا من أعمال الفن. فلنعد إلى الحركة الأولى عند دخول اللحن الأول، فى نهاية المقدمة الفخمة. هنا ينتقل الإيقاع من الخطوات الوئيدة الواثقة ـ خطوات الجيش الظافر ـ إلى خطوات الرقص، من التحفز إلى الاندفاع والقفز. وما أشبه دخول

اللحن الأساسى الأول بعد المقدمة، بتدفق مياه النبع الجبلى، عند بداية الأنهار العظيمة، وتكسرها فوق الصخور شلالات تكبر أو تصغر تبعًا لطبيعة الأرض، وقوة الانحدار.

لقد تحدثنا عن أبللون والموزى التسع، ولكن الحركة الأخيرة ستقدم لنا إلها إغريقيًّا جديدًا، هو رب الكروم والنشوة: ديونيزوس، الإله الشاب الذى تخرج على يدى أستاذه سيلينوس، وكان الأستاذ دنًا حيًّا من دنان الخمر، الحركة الأخيرة هى لحن النشوة العلوية وقد بلغت ذراها. وكأنى ببيتهوفن وقد نسى نفسه، وشأن سمفونيته. بل كأنى بالموسيقى وقد نسيت أمر بيتهوفن فانطلقت وحدها، تحيا حياتها وقد تحولت بشرًا سويًّا.

تلك شذرات من السمفونية السابعة، وجب عليك أن تعود إلى سماعها فى سياقها. فالسمفونيات تسمع كاملة، كما أن عمارة المساجد التاريخية، والكاتدرائيات الكبرى، لا ترى إلا دفعة واحدة. فلنستمع إلى هذه السمفونية المشهورة من مقام لا كبير، ألفها بيتهوفن فى خير سنى حياته: عام ١٨١٢، عندما كان الملوك والاباطرة والملكات يستمعون إلى موسيقاه، وهم يحتفلون بانتصارات ولنجتون على الفرنسيين فى إسبانيا.

وكثيرًا ما سألنى السائلون: ما هى أحب سمفونيات بيتهوفن إليك، فأجبتهم: الخامسة فالسابعة فالثالثة فالتاسعة... وقد يلومنى البعض قائلا: وماذا تركت؟ فأجيبه: لم أترك شيئًا، إنما أنت قاطعتنى، ولو تركتنى لبلغت آخر سمفونيات بيتهوفن فى حبى... وهى الأولى!

حركات السمفونية السابعة:

1. Poco sostenuto, Vivace.
2. Allegretto.
3. Presto, Presto meno assai
4. Allegro con brio.

السمفونية الثامنة
مقام فا كبير، مصنف ٩٣

نستمع إلى السمفونية الثامنة لبيتهوفن. وكأنى بغالبية عشاق الموسيقى المتطورة يتساءلون: ماذا تكون هذه السمفونية الثامنة، تجىء فى ترتيب السمفونيات بعد الثالثة، سمفونية البطولة «إيرويكا»، والخامسة، سمفونية القدر يدق الأبواب، والسادسة، «الباستورال»، وهى السمفونية الريفية، والسابعة إلهة الرقص والشجى. ماذا تكون السمفونية الثامنة بعد كل تلك العظائم، وماذا يكون موقفها بين السابعة، والتاسعة، الكورالية، الشامخة الهائلة؟

ثم لماذا نعرف كل تلك السمفونيات، ونجهل أمر هذه السمفونية الثامنة، كما نجهل أمر الرابعة؟ لأننا إذا عرفنا فى الأولى والثانية استهلال العبقرية الطالعة، فإننا ننتقل بين السمفونيات الفردية، فنكتشف أننا نعرفها كلها: الثالثة، والخامسة، والسابعة، والتاسعة. ولا نعرف من السمفونيات الزوجية غير السادسة، وهى الباستورال، سمفونية الريف والدعة، ورقصات الفلاحين ومرحهم، تقطعها عليهم سحابة صيف، وعاصفة صيف، تنقشع بعد قليل.

وللإجابة عن تساؤلنا يحسن أن نعود إلى واحد من أصول الفن، وهو مبدأ المقابلة والمفارقة، فبيتهوفن يخرج من العمل الذى يجيش بالأفكار، ويتفجر كالبراكين، وينوء بأثقال العالم كأنه الإله إقيانوس يحمل الأرض على كتفيه، يخرج من كل تلك الأعمال الشامخة، لينصرف تبعًا لحسه المرهف، إلى عمل خفيف الظل والخطى.

والسمفونية الثامنة، بعد السابعة، وقبل التاسعة، هى ذلك العمل الخفيف الظل والخطى ـ مثلها بين سمفونيات بيتهوڤن مثل رواية «كما تشتهى» أو «حلم ليلة صيف» بين روايات شكسبير الهائلة من أمثال عطيل، ومكبث، وهاملت.

أو إذا شئت، فالسمفونية الثامنة هى العفريت الصغير «پك»، رسول ملك الجن «أوبيرون» فى رواية «حلم ليلة صيف»، يلعب بلحى الكبار، وينفث سحره تحت أجفان تيتانيا، فتصحو من غفوتها لتقع فى غرام العامل الأثينى بوتوم، وقد أبدل الساحر رأسه برأس حمار.

السمفونية الثامنة صغيرة الجرم، مثل «پك» خفيفة الدم، مثل پك. لا تأملات فيها ولا شجى. إنها فى مؤلفات بيتهوڤن مثل «حلم ليلة صيف» فى مؤلفات شيكسبير، بل هى فعلا عمل من أعمال الصيف. استوحاها بيتهوڤن من صيفية قضاها فى ريف بوهيميا، مع رفاق رقاق الحاشية، وأصدقاء مخلصين وبنات عاشقات، وفتيات معجبات، من أمثال البنت النابغة بتينا فون آرنم، ومثل فراوفون سافينى، والأمير صديق بيتهوڤن: ليشنوفسكى، ثم الشاعر العظيم جوته.

سمفونية سهلة، يسيرة على السامع، وبذلك تكون عويصة على من يحاول شرحها وتحليلها. فالفراشة لا تتحمل مبضع المشرح، ولا لمسة المحلل. والسمفونية الثامنة ليست فراشة جميلة فحسب، بل هى شيطانة عابثة ضاحكة، يمكن أن نتوقع منها أى شىء: أن تخطف غطاء رأسك، أو تفك رباط حذائك، أو رباط عنقك. يجب أن نعمل لها حسابًا كما يعمل أهلنا حساب الجن فى قولهم المأثور: اللهم اجعل كلامنا خفيفًا عليهم. كل ما أستطيعه فى تقديمى للسمفونية الثامنة لبيتهوڤن، هو دعاء أن يجعل كلامى خفيفًا عليها.

الحركة الأولى:

استمع إلى مطلع هذه السمفونية الثامنة لبيتهوڤن، مقام فا. تهل علينا دون مقدمات. تهبط علينا من عليائها، أو تشق علينا الحائط لتستولى على مشاعرنا، أو تنقلنا إلى مثاباتها ومخابئها، أو قل، لترفعنا على أجنحتها كما حمل دهنش، والجنية ميمونة، الأمير قمر الزمان، من محبسه بجزائر خالدان.

ثم استمع إلى قسم العرض كله، لتحقق بنفسك صدق كلامى، عندما شبهتها بالعفريت «پك» فى رواية «حلم ليلة صيف» لشكسبير، لا تحاول تفكيك اللحنين الأساسيين، لأننى نويت فى هذه المرة أن نسمع قسم التفاعل كاملا، وهو القسم الذى يستعيد اللحنين الأساسيين أشتاتا وشطورًا، وهما يتفاعلان هنا لا تفاعل الدراما، وإنما تفاعل السحر، أو تفاعل السيمياء.

وفى نهاية قسم التفاعل يعود اللحنان الأساسيان وقد انصاعا إلى مقام الحركة كلها «فا».

الحركة الثانية:

كان يجب أن تجىء حركة بطيئة، اندانتى، أو أداجيو، فإذا بها لاتتحول عن روح السمفونية، فهى صورة جديدة يتقمصها العفريت «پك» إنها الليجرو «سكرتساندو»، متماوجة فى رقة، لا تبتعد عنها روح الدعابة طويلا، فهى لا تفتأ تغمز بعينها اليسرى بين الآونة والأخرى، برغم رتابة الإيقاع، وانتظام تسلسل اللحن. استمع إلى بعضها واذكر أن پك ليس بعيدًا.

ربما كان خير ما أعرف به هذه الحركة هو أن أسميها «لحظة

موسيقية»، ويقيني أن فرانز شوبرت استوحاها كلما تهيأ لكتابة واحدة من لحظاته الموسيقية المشهورة.

الحركة الثالثة:

منويتو من النوع القديم، عود إلى بدء، عود إلى القرن الثامن عشر، عود بيتهوڤن، وقد جاوز الأربعين، إلى أيام شبابه.

وليس عجيبًا من بيتهوڤن، وقد انصرف منذ سمفونيته الأولى عن حركة المنويتو المتمهلة، إلى حركة الاسكرتسو السريعة، أن يعود إليها فيما بين سمفونيته السابعة، والتاسعة. إن منطق السمفونية الثامنة المداعبة، التى سميتها «حلم ليلة صيف»، أن تخلو من حركة بطيئة فيها شجن وتأملات، أو حركة سكرتسو، تتفجر كالحمم الطائر. وأن تحتوى على حركة المنويتو ذات الإيقاع الأنيق.

ولاحظ قسم التعارض أو المقابلة، وهو «التريو» تلعب فيه الكلارينت والكورنو، ثم الفاجوتو دورًا أساسيًا.

وتوكيدًا لتعريفى بالسمفونية الثامنة على أنها «حلم ليلة صيف» نستمع إلى حركتها الرابعة، «الليجرو فيفاتشى» فهى تطلع علينا بألحان تداعبنا، وتعبث بنا، وتسخر منا، صورة من ألاعيب «پك» رسول ملك الجن أو بيرون فى رواية شكسبير السحرية. ومن يكون غير «پك» لحنها الأول ومن تكون غير تيتانيا، لحنها الثانى؟

فلنستمع إلى سمفونية «حلم ليلة صيف»، مقام «فا»، وحركاتها هى:

1. Allegro con brio.
2. Allegretto scherzando.
3. Tempo di menuetto.
4. Allegro vivace.

السمفونية الرابعة
مقام سى بيمول، مصنف ٦٠

كلا لم أنس السمفونية الرابعة لبيتهوفن. فلكل شىء أوانه، وكان علينا أن نبلغ من فن بيتهوفن منتهاه، وأن نرقى إلى قناته العليا لنعرف أولا أين نحن منه، ولنتحقق من عظمة الرجل وروعة الخلق الفنى فى سمفونياته الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة، وفى بعض صوناتاته، وكونشرتواته للبيانو، وكونشرتو الفيولينة الوحيد، وفى رباعياته الوترية الأخيرة*. يمكننا بعد كل ذلك أن نهبط من الأعالى إلى السهول والأودية الباسمة، والمروج الخضراء، فنتعرف على السمفونية الثامنة ـ وقد قدمناها ـ ثم على السمفونية السادسة «الباستورال» وسنقدمها فى الفصل التالى، فهذه السمفونية الرابعة.

وليس معنى الهبوط من الأعالى أننا ننزل إلى فن رخيص أو سهل أو فج، فبيتهوفن هو بيتهوفن فوق القمم أو بين الأودية، بيتهوفن هو هو فى السهل والحزن، والوادى والجبل. ما أشبهه فى هذا بشاعر الإنجليز الأكبر، فشكسبير هو شكسبير فى تراجيدياته، كما هو فى كوميدياته. فنه عظيم هنا وهناك، وإنما يجدر بمن لا يعرف شيكسبير أن يبدأ بمآسيه فينفذ معه إلى أعماق النفس البشرية وهى تصارع الأحداث وتغالبها، حتى يقضى القضاء. بعد ذلك يمكنه التعرف على الكوميديات، وهى أيضًا صور صادقة للنفس البشرية، لا تصرعها الأحداث، بل تترفق بها، وتقبل أن يتغلب عليها الإنسان بمرحه وتفاؤله، فيرق له قلب القدر.

* يشير المؤلف إلى سبق تقديم هذه الأعمال فى «البرنامج الثانى» للإذاعة.

وهناك موسيقى عظيم شعر بحسه المرهف، وأدرك بعقله الكبير أوجه الشبه هذه بين شكسبير وبيتهوفن. ألا وهو برليوز فقال فى مذكرات حياته: «هاقد تجلى لعينى شيكسبير، وإذا بيتهوفن العظيم جدًّا يطلع على فى ناحية أخرى من الأفق. والانفعال الذى أثاره فى نفسى بيتهوفن شبيه بما تملكنى وأنا أكتشف شكسبير، لقد فتح لى آفاقًا جديدة فى الموسيقى، مثلما كشف لى الشاعر عن عالم جديد فى الشعر».

جاءت السمفونية الرابعة مقام سى بيمول بعد الثالثة (الإيرويكا)، وقبل الخامسة، سمفونية القدر بالباب يضرب ضربته. جاءت تتوسط بين العمل الفخم الضخم الذى صور فيه بيتهوفن إعجابه وتأثره بالبطولة التى تمخضت عنها الثورة الفرنسية، وبين السمفونية الهائلة المثيرة التى تمثل صراع الجبار وقد أناخ عليه القدر بكلكله فأقسم ليغلبنه بفنه، وبكل ما انطوت عليه روحه من رجولة وبطولة، وقدرة على الفرح.

أحس روبرت شومان بالسمفونية الرابعة البهجة الباسمة، بل الضاحكة اللاعبة، تقف بين سمفونية البطولة وسمفونية القدر، فشبهها بغادة إغريقية هيفاء تقف بين بطلتين من أبطال الأساطير الشمالية الرهيبة. ونسمح لأنفسنا بتصحيح تصوير شومان هذا فنقول بان الغادة الإغريقية تنبئ عن الجمال والتناسق والكمال، ولكنها لا تمثل فى خيالنا الضحك، والعبث، والمرح الذى يسرى فى أوعية السمفونية الرابعة. إنها عمل فريد حقًّا فى سمفونيات بيتهوفن، لن يعود إلى مثله فى قابل أيامه، حتى ولا فى سمفونيته الثامنة. لأن الفرح الذى هز كيان بيتهوفن أيام تأليفه للسمفونية الرابعة، وكونشرتو البيانو الرابع مقام صول، وكونشرتو الفيولينة الوحيد مقام رى، كان فرحًا مطلقًا أشرقت به نفس متفتحة للحياة والهناء. لن تعرف نفس بيتهوفن فى قابل أيامها هذا الفرح الشاب أبدًا، إنما ستعرف أفراح الفنان بانتصاره على الرزايا،

بفضل الفن، أو أفراح الفنان بفوزه فيما ينشئ من أعمال. كان بيتهوڤن فى سنة السمفونية الرابعة عاشقًا متيمًا، وعاشقًا محبوبًا أيضًا من الكونتيسة تريزافون برونشفيك، تلك الفتاة الأرستقراطية السطحية. حدث هذا سنة ١٨٠٦، وبيتهوڤن فى السادسة والثلاثين من عمره، وكان بيتهوڤن يقضى ربيع ذلك العام وأول الصيف فى ضيعة صديقه الكونت برونشفيك، ضيفًا عليه بقصر «مارتون فازار» بالمجر، وهناك غزا قلب تريزا أخت الكونت، بين أحضان طبيعة كريمة حنون. وكان يقدر لهذا الغرام نهاية سعيدة، إذا صدقنا تريزا التى تقول بانها فى مايو من ذلك العام اعتبرت نفسها خطيبة لودڤيج فان بيتهوڤن. ولكن هذه الخطبة، وذلك الغرام، انتهيا إلى ما انتهت إليه كل غراميات بيتهوڤن، إلى غير نهاية، أو إلى لا شىء. ويقول فى ذلك واحد ممن ترجموا لحياة الموسيقى العظيم: «كان بيتهوڤن يضع المرأة حيث يضع الناس مثلهم العليا، فلاصلة بين من أحب من النساء، وبين حقائق الحياة. وهذا النوع من الحب ينتهى بانصراف المحب عندما لا يحقق واقع المرأة ما تخيله عنها العاشق الولهان. وبيتهوڤن هو المخطئ دائما، لأن الصورة التى يتخيلها للمرأة لا وجود لها فى الواقع». وقد وجدت فى درج بيتهوڤن بعد وفاته سنة ١٨٢٧ ثلاث رسائل مكتوبة فى يومين متواليين من شهر يولية ١٨٠٦، ليست ذات قيمة أدبية ممتازة، ولكنها، مثل أشباهها، تشتعل بالجوى والهيام، رسائل لا يمكن أن نصدق صدورها من رجل فى السادسة والثلاثين من عمره، فهى صورة من رسائل المحبين ما بين المراهقة وسن العشرين على الأقصى. لم يمكن الاستدلال على اسم المحبوبة التى وجهت إليها تلك الرسائل، فقد أشار إليها بيتهوڤن فى أوراقه بوصفها «الحبيبة الخالدة». وانتهى الباحثون بعد لأى إلى استنتاج أشبه باليقين أن المحبوبة الخالدة لابد أن تكون تريزا برونشفيك.

ليس ما يمنع إذًا أن نرى فى السمفونية الرابعة صورة من صور الهناء

الذى عرفه بيتهوڤن فى حبه لتيريزا. بل إن الظروف التى ألفت فيها السمفونية تعيننا على فهمها. إنها صورة حية لمباهج موسيقى باهر، أحب امرأة جميلة جدًّا بادلته حبًّا بحب. لن تحس فى السمفونية بظلال قاتمة إلا فى مقدمتها البطيئة. ولكنها ليست عندى ظلال المأساة أبدًا. حتى حركتها «الاداجيو» قصيدة غزلية من أجمل ما ألف بيتهوڤن. وفيما عدا هذه المقاطع البطيئة، لن نسمع إلا هزجًا، ولن نحس إلا برقصات الفرح، وضحكات السعادة والهناء.

فلنبدأ بسماع المقدمة البطيئة، مع ملاحظة أن أربع سمفونيات لبيتهوڤن تبدأ بمقدمات بطيئة، وهى تحتذى فن هايدن فى سمفونياته. ولكن مقدمات هايدن كانت قصيرة، بينما مقدمة بيتهوڤن فى السمفونية السابعة عالم بأسره. ومقدمة السمفونية الرابعة أقصر من مقدمة السابعة، ولو لم تقل عنها أهمية. ومقدمات السمفونية الأولى والثانية من نوع مقدمات هايدن تمامًا. وأكرر هنا إشارتى إلى أن جميع المصنفات التى ألفها بيتهوڤن فى فترة الهناء والنعيم، فى ربيع حياته، والربيع شباب الزمان على حد قول الناثر العربى، تنضح كلها بهجة وهدوءًا: الكونشرتو الرابع للبيانو مقام صول، وكونشرتو الفيولينة الوحيد مقام رى، والسمفونية الرابعة للبيانو مقام صول، وكونشرتو الفيولينة الوحيد مقام رى، والسمفونية الرابعة. أعمال تنم حقًّا عن راحة بال وطمأنينة نفس، وفرح بالحياة..

قد ترى فى المقدمة «الأداجيو» التى نسمع توًّا لونًا من ألوان الحزن، ولكننى أرى فيها صورة رجل يزمع أن يطلعنا على سر دفين من أسرار قلبه، سر يئوده حمله، ويرجو أن يشاركه الناس فى هنائه. إنه يهيب بنا فى هذه المقدمة لنستمع إلى قصة حبه السعيد. أما إذا أردت تفسيرًا فنيًّا لها فلتذكر أساسًا هامًّا من أسس كل عمل فنى. المفارقة، الكونتراست، فهو

يبدأ فى الظلال ليجابهك بالضياء.

بعد المقدمة تنبض الموسيقى نبضات سريعة، وتتفجر ينابيع الفرح فجأة، وتنهمر ألحان الحركة الأولى فى مجموعتين: أولاهما إيقاعية الطابع، راقصة تنتقل إلى المجموعة الثانية بطريقة ساحرة دون التواء: لن تجد بين اللحنين الأساسيين صراعًا، ولا مفارقة كبيرة. كفى بيتهوفن المفارقة بين المقدمة، وما يتلوها.

اللحن الثانى يواصل أهازيج الفرح بطريقته وفى مقام مقارب. وأفضل الآن أن نستمع إلى المقدمة مرة أخرى دون أن نقف عند نهايتها، وأن نواصل الاستماع حتى نهاية قسم العرض لتحس بذلك الانتقال من الظلال إلى الضوء، ومن المسارة إلى الإيضاح والإفصاح.

وقسم التفاعل الذى يتلو قسم العرض يعتمد أكثر ما يعتمد على اللحن الأول، وأجمل ما فى هذا القسم ختامه، حين نستعد لعودة ألحان العرض فى القسم الثالث والأخير من الحركة. وفى هذا الختام للتفاعل يلعب الطبل دورًا هامًّا، يذكرنا بالدور الذى يلعبه فى الوصول بين آخر حركة سكرتسو السمفونية الخامسة ومطلع حركتها الأخيرة. ولهذا السبب وحده أحب أن نستمع إلى هذا الشطر من قسم التفاعل، حتى عودة الألحان الأساسية. ورجائى أن نعنى بالاستماع إلى فقرة الانتقال التى أشرت إليها، ويسهل التعرف عليها إذا أنصتنا لصوت الطبل فى هزيم يبدأ خفيفًا، ويرتفع شيئًا فشيئًا حتى إذا بلغ قوته، دخلت الألحان الأساسية ترقص فرحًا.

الحركة الثانية:

«أداجيو» فى تؤدة يقول عنها برليوز بأنها تعز على التحليل وما أصدق كلامه. لحنها ملائكى حنون يأخذ علينا أنفسنا بمجرد بدء

الإيقاع الذى يصطحب اللحن. والحركة كلها قصيدة حب كما قلت، تعبر عن سعادة غير بعيدة عن الشجن، ولكنه الشجن الذى يذكرنا بدموع الفرح، ولذة الألم. أما برليوز فالألحان تذكره باللحظة البالغة الأسى فى الكوميديا الإلهية لدانتى، عندما تنتهى فرنشسكا دا ريمينى من سرد قصة غرامها على دانتى ودليله فى الجحيم، الشاعر اللاتينى فرجيل. وتنهمر دموع فرجيل على خديه مدرارًا. استمع إلى لحنى الحركة الأساسين: الأول يقدم على الوتريات ثم تصاحبه آلات النفخ، والثانى يدخل على الكلارينت وحدها باصطحاب خفيف من الفيولينات.

الحركة الثالثة:

«الليجروفيفاتشي» من صميم الإسكرتسو، وإن وضعت كلمة منويتو عنوانًا لها، وهى أيضًا تعز على التحليل، مقامها يعود إلى سى بيمول، المقام العام للسمفونية، بعد أن يكون قد تحول إلى مى بيمول فى الحركة السابقة. ولحن الاسكرتسو يعارضه لحن التريو، وهو لحن أبطأ أو أعذب، تؤديه آلات النفخ باصطحاب الفيولينات فى نبرات ناعمة، ويكرر لحن التريو كما كرر لحن الاسكرتسو، وفى النهاية يعود هذا اللحن الأخير.

الحركة الأخيرة:

أهازيج الفرح فى الحركة الأولى لن تكون شيئًا مذكورًا إلى جانب أفراح الحركة الأخيرة، إنك هنا تسمع ضحكات الهناء والمرح، طليقة سريعة دون حرج. هذا الأسلوب فى التعبير عن الفرح يختص به بيتهوفن دون الموسيقيين جميعًا، وقد تشعر فيه بالأصل الفلمنكى لبيتهوفن.

فلنستمع إلى السمفونية الرابعة مقام سى بيمول من الديوان الكبير،

سمفونية الهناء والسعادة، هناء الحب وسعادة الحياة، سمفونية الربيع ـ كما أسميها ـ فى حياة الموسيقى الألمانى الأعظم وحركاتها:

1. Adagio. Allegro vivace.
2. Adagio.
3. Allegro vivace.
4. Allegro ma non troppo.

السمفونية السادسة (الباستورال)
مقام فا، مصنف ٦٨

السمفونية السادسة هى المشهورة باسم «الباستورال»، وترجمتها بالريفية ترجمة لا بأس بها. هذا واسم «الباستورال» من وضع بيتهوڤن، على قلة ما وضع أسماء لأعماله. ولقد حصر جورج جروف فى كتابه عن السمفونيات التسع، ثلاثة عشر مصنفًا أطلق عليها بيتهوڤن أسماء أدبية منها السمفونية البطل «إرويكا»،والصوناتة المؤثرة «الباتيتيك»*، وصوناتة «الوداع والفراق والعودة»، وأسماء أطلقها على بعض حركات رباعياته الوترية. أما أسماء صوناتة «ضوء القمر» و«الأباسيوناتا»، و«الكونشرتو الإمبراطور» وغيرها، فهى من اختراع الناشرين والنقاد.

وبيتهوڤن عندما يطلق اسما على عمل من أعماله فهو يعنى برنامجًا أدبيًّا بعينه يشتمله العنوان. فالسمفونية الريفية هى صورة صادقة لانفعال بيتهوڤن بالطبيعة فى مظهرها الباسم، ومروجها الخضراء، وعيونها وجداولها. بل هى أول ما تفصح موسيقاه وتعلن ولعه الشديد بجو الطبيعة الخلاب. وقد ندرك هذا الولع استنتاجًا فى بعض مؤلفاته الأخرى، ولكن مما لا ريب فيه أن بيتهوڤن هنا خصص سمفونيته السادسة ليعبر بها عن شعور الفنان فى جو الطبيعة الطلق، لا ليرسم صورة واقعية لها. لذلك حرص أن يضع على رأس مدونة السمفونية الريفية هذه الجملة «تعبير عن المشاعر أكثر منها تصويرًا» وقد حفظت

* وقيل بأن الناشر اقترح هذه التسمية ووافق عليها بيتهوفن.

ڤينا ضمن ما حفظت من آثار بيتهوڤن، ركنًا من الريف الفيناوى، إلى الغرب من عاصمة النمسا، يصاقب ضاحية «هايلجنشتات»، فى موضع من «الفينرفالد» يعرف «بالفيزنتال». وفى ضاحية هايلنجشتات ـ التى تحولت إلى حى من أحياء أطراف ڤيينا، تبعًا لاتساع المدينة ـ كتب بيتهوڤن وصيته المشهورة بهذا الاسم. وفى موضع من الفيزنتال، يسمى «بيتهوڤن جانج» ـ كان حظى أن زرته وذرعته ريحة وجيئة ـ يحدثك أهل ڤينا عن أنه الموضع الذى أوحى إلى بيتهوڤن بسمفونيته السادسة. ولست ملزمًا أن تصدق هذا بتفاصيله، وأهم منه أن بيتهوڤن طول حياته وجد فى الطبيعة له أنيسًا. وفى ذلك تقول إحدى حبيباته، الكونتيسة تريزافون برونشفيك «كان يحب الانفراد بالطبيعة يفضى إليها بأسراره، ويأتنس بها لتخفف عنه أشجانه. ولهذا ما أكثر ما قضى الصيف ضيفًا على أخى بقصر «مارتون فازار». وهو قصر بضواحى بودابست. وكانت من عادة بيتهوڤن فى كل صيف، أن يهرب إلى الريف القريب من ڤينا فى هتزندروف ودوبلنج وهايلجنشتات، أو البعيد عنها فى بادن ومودلنج. وهناك يقضى سحابة نهاره بين أحضان الطبيعة، جالسًا تحت شجرة، أو متجولا فى الغابة، أو مصاحبًا للجدول يتأمل السماء الصافية، وينشق عبير الأزاهير يحمله النسيم، وينصت إلى خرير الماء، وتغريد الطير.. قبل أن يصاب فى سمعه. ويقول جورج جروف: عندما كان الناس يسألون خادمة الشاعر الإنجليزى وليام وردزورث عن الحجرة التى كتب فيها أشعاره، كانت تقودهم إلى إحدى الغرف وتقول: «هذا هو المكان الذى يضع فيه كتبه. أما مكتبته فكانت الخلاء الفسيح» وينطبق هذا القول تمام الانطباق على بيتهوڤن. فكان يخرج فى الصيف إلى الخلاء يحمل دفترًا يدون فيه خطراته الموسيقية، ثم يعود بتلك الاسكتشات ليصوغها أعمالا كاملة فى ليالى الشتاء بالمدينة.

وقد ترك بيتهوڤن لنا برنامجًا مكتوبًا لكل حركة من حركات

«الباستورال» وهو برنامج بسيط جدًّا يفسح المجال لإحساساتنا دون أن يقيدنا بتفاصيل لا قيمة لها.

يقول بيتهوڤن عن الحركة الأولى إنها «الانطباعـات البهجة التى يبعثها فى النفس لقاء الريف». لا تحاول وأنت تستمع إلى هذه الحركة أن تتعرف على منظر بعينه من مناظر الطبيعة. وإنما تصور شعورك أنت بالريف. أيًّا كان الريف الذى تلقاك ذات ربيع أو صيف. ثم أعجب بعد ذلك كيف استطاع بيهوڤن بواسطة ألحان بسيطة غاية فى السذاجة أن يوحى بهذا الإحساس وحيًا بالغ الصـدق. استمع إلى مـطلع الحركـة الأولى، ولاحظ أنه تبلغ من نفسك هذا المبلغ بفضل أشياء عدة: اللحن البسيط الساذج، ولونه، وإيقاعه، والتحول فيه من الهتاف الخافت إلى الصوت الجهورى، واختيار مجموعات الآلات التى تداولـه، كل هـذا ندركه ونحس به فى هذه الفقرات القليلة.

فى الحركة الثانية: ينتقل بيتهوڤن إلى شىء من التفصيل، فعنوان الحركة «على ضفاف الجدول»، حيث يجلس الشاعـر الموسيقى فـوق العشب السندسى يتأمل السماء تعبرها سحب صيف فى تجمعات يبعثرها النسيم. وينصت الشاعر الموسيقى إلى خرير الماء ينساب فى الجدول، وإلى تغريد الأطيار. وهنا يجب الإعتراف بأن بيتهوڤن ينتقل من التعبير عن الإحساس بالريف إلى تصوير الريف: بدليل أنه قبل ختام الحركة يحاول تقليد أصوات السمان والكروان والبلبل بالآلات الموسيقية. ولكن هذا لا يغير بحال الجو الوجدانى، ولا يحول سمفونية بيتهوڤن السادسة إلى قصيد سمفونى.

الحركة الثالثة: عنوانها «الفلاحون يمرحون ويفرحون»، وهى فى صيغتها وموضعها تمثل «سكرتسو» السمفونية. لأننى أحب التوكيد مرة أخرى على أن السمفونية الريفية سمفونية كاملة فى صياغتها. الحركتان

السابقتان مصوغتان فى قالب الصوناتة؛ وهذه الحركة الثالثة سكرتسو بكل معانى الكلمة: لحناها الأساسيان، ثم اللحن المعارض فى «التريو»، فالعودة إلى اللحن الأساسى للاسكرتسو. ولا يمنع ذلك من أن فى الحركة تصويرًا واضحًا لرقص الفلاحين والرعاة، ويبلغ من الواقعية أنك تسمع الفاجوتو وكأنه أرغول قروى ساذج لا يعرف من شئون العزف على أرغوله أكثر من إخراج نغمتين فا - دو - فا - دو. والأبوا فى هذا الجو المرح يصورها بيتهوفن وكأنها أخطأت دورها فى الدخول. ويقال إن بيتهوفن هنا يشير إلى جوقة موسيقى من القرويين كان يستمع إليها كثيرًا بضاحية مودلنج، وألف لها فى أوقات فراغه رقصات لتعزفها، وراعى فيها مقدرة أولئك الموسيقيين الجوالة وأسلوبهم. فلا بأس من أن يغفو أحدهم، أو أن يتوقف عن العزف لحظة يتناول فيها كأسًا من صاحب الحان، دون أن ترى بقية الجوقة، ولا السميعة فى ذلك حرجًا. ذلك هو الجو الواقعى الذى يصوره بيتهوفن فى الاسكرتسو. وفى آخره تظهر الفقرة العجيبة التى تنذر بما سيجىء.

فالذى يتلو بهجة الهرجٍ والمرج، هو زعبوبة يتفرق الشمل على أثرها. ويجب أن تعرف شيئًا عن عاصفة الصيف فى الريف الأوربى بعامة، وقد جربتها وخبرتها من شرقى أوربا حتى أقصى غربيها. إنها تجىء فجأة دون إنذار، وتنتهى بالفجائية نفسها بعد وقت طويل أو قصير. تبدأ بتغير وجه السماء، وتجمع السحب، وزيادة فى سرعة الريح، ثم ينزل المطر رذاذًا، وترى البرق ثم تسمع إرعاده عن بعد، وما من شك فى أنه يقترب، ونعرف ذلك من تضايق الفترة التى تمضى بين البرق والرعد. ثم ينهمر المطر، وقد يقع الرعد بعد البرق توًّا، وكأنه فوق رأسك. وبيتهوفن يبدأ عاصفته الموسيقية فجأة، عقب الاسكرتسو. وما عاصفة بيتهوفن بأول العواصف فى الموسيقى الأوربية ولا آخرها،

ولكنها من أعظمها نجاحًا، بل لقد غدت منذ تأليف السمفونية عام ١٨٠٨ نموذجًا يحتذى، وقد شبع الموسيقيون الرومانتيكيون بعدها تأليفًا لموسيقى العواصف، وأشهرها فيما أذكر الآن عفو الخاطر عاصفة برليون فى «السمفونية الفانتاستيك» وعاصفة ڤاجنر فى افتتاحية «الهولندى الطائر» ثم ما أكثر العواصف فى موسيقى تشايكوفسكى، وريشارد شتراوس، ولا تنس العاصفة البحرية فى تدفع أمامها سفينة السندباد فى «شهر زاد» رمسكى كورساكوف. وكيف لا يكون لكل مؤلف موسيقى عاصفته الخاصة، بعد أن كتب بيتهوڤن الحركة الرابعة من سمفونيته الريفية؟ ولا تحسبن بيتهوڤن التجأ فى تأليفها إلى زيادة فى آلات الأوركسترا، والمدونة بين يدى وأنا أخط هذه السطور، ولست أرى فيها سوى العدد المعتاد من الآلات، حتى الطنبال (التمبانى) لم يزد عددها عن اثنتين، وهو المعتاد فعلاً، وقد يزيد إلى ثلاث. أين نحن من طابور الطبل الذى يعده لنا برليوز ليصور هزيم العاصفة من البعد والقرب! إنما بيتهوڤن صنع شيئًا عجيبًا بهذه السمفونية: إنه وفر طبلتى الأوركسترا المعتادتين طوال السمفونية: لا نسمع طبلاً فى الحركة الأولى ولا فى الثانية ولا فى الثالثة، ولا فى الخامسة - نعم لا فى الخامسة، فهذه سمفونية مؤلفة من خمس حركات! - وكأن بيتهوڤن حجز الطبل لتصوير العاصفة وحدها. ولاحظ كيف يستعمل بيتهوڤن السلم الكروماتيكى، والصفارة «البيكولو» لتصوير زعبوبة الريح وصفيره.

الحركة الخامسة: وتوصل بما قبلها:

كانت «سحابة صيف عن قليل تقشع» انتهت بسلام، ويخرج الفلاحون والرعاة من مخابئهم، وخروج الشمس تترنح بين غمام يتلاشى. ويرفع الناس عقيرتهم بالغناء، وأكفهم يشكرون الخالق على نعمته ورحمته.

تلك إذن هى السمفونية المشهورة يتعكز عليها غير المتمرسين بالموسيقى الرفيعة، ثم يشيعون من جرائها الاستنتاج الخاطئ بأن ما يميز الموسيقي الغربية هو أنها تصف وتصور، والصحيح أنها تستطيع هذا فعلاً، ولكن لا الوصف ولا التصوير فى طبيعتها الأصلية. فلننس الآن كل ما قدمناه من شرح، ويكفينا أن نستمع إلى سمفونية من خمس حركات توحى بيوم جميل فى الريف، أى ريف، ذات ربيع أو صيف، على ضفة الجدول، وحشد من الفلاحين ينعمون بيوم عيد. ثم تحرمهم سحابة صيف وعاصفة ذات رعد وبرق وأمطار وزعابيب، وتعود الطبيعة إلى هدوئها فينشد الفلاحون نشيد البهجة بعودة الصفاء، ويرتلون أغنية شكر لله على نعمائه.

1. Allegro ma non troppo.
2. Andante molto mosso.
3. Allegro.
4. Allegro.
5. Allegretto.

السمفونية الثانية
مقام رى، مصنف ٣٦

فى عام ١٨٢٢، أى قبل خمسة أعوام من وفاة بيتهوفن، تقدمت سيدة إلى الرجل العظيم وقالت له: إنك الموسيقى الذى لم يؤلف عملا ضعيفًا أو تافهًا. فأجابها: لا تقولى هذا ياسيدتى، فما أكثر ما أحب إبعاده ونبذه من بين أعمالى، لو استطعت إلى ذلك سبيلا.

وهذا كلام مفهوم من رجل كانت مؤلفاته ترقى الدرج واحدها تلو الآخر، وترقى لأن صاحبها أراد لها أن ترقى. ولم يختص بيتهوفن بهذه التقدمية والارتقاء، فالفنان الصادق الأصيل يكره أن يكرر نفسه، ولا يميل إلى استغلال عمل ناجح له فى تحقيق نجاح جديد.

ويحق لنا أن نتساءل: لو فرض واستطاع بيتهوفن أن ينبذ بعض أعماله الأولى، ماذا يكون حظ السمفونية الثانية؟ إننى لا أتردد فى الإجابة على هذا بأن الأغلب أن يتخلى بيتهوفن عن سمفونيته الأولى. أما السمفونية الثانية، فلا. نعم إن السمفونية الثانية لا ترقى إلى مستوى سمفونياته التالية، وبخاصة السمفونيات الفردية: الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة، ولكنى أزعم أنها تجد لها مكانًا محترمًا بين السمفونية الرابعة والثامنة. والحقيقة أن ما يجعلنا نهمل أمر السمفونية الثانية، عائد إلى البون الشاسع، والوثبة الهائلة بين هذه السمفونية والسمفونية التى تلتها، وهى الثالثة المعروفة «بالإرويكا». وتصور أن تجىء «الإرويكا»، وهى التى تقف فى الصف الأول إلى جانب السمفونيات الشوامخ إلى جانب الخامسة والسابعة والتاسعة، تصور أن

يجيء بعد وقت قصير من تأليف السمفونية الثانية. ومع أن السمفونية الثانية ما تزال داخل النطاق، أو «الفورمة»، التى عمل فيها هايدن وموزار، فإنها قديرة أن ترفع رأسها قليلا لتومئ إلينا بإشارة عن التطور والتحول الذى يجرى فى فن بيتهوڤن.

والسمفونية الثانية عمل بهيج طرير، حتى حركتها البطيئة لا حزن فيها ولا تأمل، بل كلها استرواح وعذوبة وهدوء. والسمفونية بذلك تقدم لنا مثلا جديدًا على طبيعة الفنان بيتهوڤن، ينسى فى فنه آلامه، أو هو يغالب آلامه بفنه. فقد ألفت السمفونية الثانية عام ١٨٠٢، وقد بلغ بيتهوڤن عامه الثانى بعد الثلاثين، وبدأ تدهور سمعه يغير على هدوء نفسه، ويغير من أخلاقه ومن سلوكه الاجتماعى. لقد قضى بيتهوفن صيف ذلك العام فى ضاحية هايلجنشتات، بالقرب من ڤينا، وكان قد ذهب إلى هناك فى مايو ولبث حتى أكتوبر. وفى السادس من هذا الشهر الأخير كتب خطابه اليائس إلى أخويه، وهو الخطاب المعروف فى تراجم الرجل باسم «وصية هايلجنشتات» والذى يشكو فيه بيتهوڤن قسوة القدر فى إصابة حاسته الأساسية فى عمله، والأساسية فى اتصاله بالمجتمع، ألا وهى حاسة السمع. ويقول فى حاشية على ذلك الخطاب، أضيفت بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٨٠٢ : «أجل، فإن الأمل الذى راودنى عندما جئت إلى هنا، وهو أن أشفى ولو بعض الشفاء، يجب أن يفارقنى الآن فراقًا لا رجعة فيه. وكما أن أوراق الخريف أصابها الذبول، فإن أملى أيضًا لوحه الذبول... يا إلهى! هيئ لى يومًا واحدًا كله بهجة وفرح... فالفرح الحقيقى الذى يتجاوب فى أرجاء نفسى، أمسى غريبًا عنى. متى، يارب، أعود إلى أفراح الإنسانية والطبيعة؟ أحقًّا أن لا عودة إليها؟ لا، ما أقسى هذا وأنكى».

فمن يصدق بعد سماع هذه الكلمات التى تمزق نياط القلب، أن

السمفونية الثانية، الأخت الصغرى لسمفونيات الفرح والانطلاق: الرابعة والسابعة والثامنة، وسمفونية أفراح الإنسانية جمعاء: التاسعة، أقول من يصدق أن السمفونية الثانية تجيء وقت وصية هايلجنشتات؟ فلنستمع إلى مطلع السمفونية الثانية، عقب المقدمة البطيئة، لتعجب أن يكون مؤلفها، هو نفسه كاتب «وصية هايلجنشتات».

والاسكتشات التي خطها بيتهوڤن تحضيرًا للسمفونية الثانية تجاور وتختلط باسكتشات صوناتات ثلاث للفيولينة والبيانو تحمل رقم المصنف ثلاثين، واسكتشات ثلاث صوناتات للبيانو يحتويها مصنف رقم ٣١، بينما تحمل السمفونية الثانية رقم المصنف السادس والثلاثين. تلك كانت عادة بيتهوڤن، أن يمضي في تأليف أكثر من عمل واحد، في وقت واحد تقريبًا. وقليل من رجال الفنون والآداب يستطيعون ذلك، أو يمارسونه، وفي هذا يقول جوته: «إذا شغل ذهنك بعمل عظيم، فلا شيء يستطيع أن يزاحمه». وأثر عن الكاتب والمؤرخ البريطاني اللورد ماكولي كلام في هذا المعنى.

والسمفونية الثانية مؤلفة على نمط السمفونية الأولى، بيد أنها تخطو في طريق التقدم والارتقاء. إنها أولا أطول نفسًا من الأولى، ثم إنها أكثر قوة وحرارة. ولكنها مازالت بالرغم من هذا تدرج في عداد سمفونيات القرن الثامن عشر، وما برحت تحمل طابع تلميذ هايدن وموزار، وطابع هايدن أكثر من طابع موزار. ومع أن حركة «المنويتو» في السمفونية الأولى، قد تحولت إلى حركة «اسكرتسو» في السمفونية الثانية، فلا جديد هنا سوى إحساسك في بعض اللحظات بأن فيها شيئًا لغير موزار ولغير هايدن. إنها نفحات لبيتهوڤن تعبر صفحاتها هنا وهناك. ومن المؤكد أن «كودا» أي ذيل الحركة الأخيرة، نفحة من هذه النفحات.

والآن نستطيع أن نتابع السمفونية من أولها لحنًا لحنًا، ونبدأ بمقدمتها

البطيئة. ولنذكر أن سمفونيات بيتهوڤن ذات المقدمات البطيئة ـ على طريقة هايدن ـ أربعة: الأولى والثانية والرابعة والسابعة. وبيتهوڤن ينتقل هنا من مقدمة هايدنية فحسب، تجىء فى السمفونية الأولى، إلى مقدمات ترتفع فى الأهمية، وتتعمق التعبير الفنى فتبلغ فى السمفونية السابعة شيئًا عظيمًا حقًّا. ولنلاحظ أن ما يميز مقدمة السمفونية عمومًا، على ما يجىء بعدها، هو ما يميز الأسلوب الخطابى من الفن الدرامى. إلا أن مقدمة السمفونية السابعة مع ذلك تعد من صميم الفن الدرامى. ومقدمة السمفونية الثانية وئيدة الخطى جدًّا، عذبة الجرس، تحفة أوركسترالية تظهرك، حتى فى هذا العمل الباكر، على قوة إدراك بيتهوڤن لألوان آلات الأوركسترا.

فإذا ما بلغت المقدمة نهايتها، اندفعت وراءها الحركة الأولى فى سرعة باهرة: اللحن الأساسى الأول، فالمعبرة التى تنقل اللحن الأول من مقام رى إلى اللحن الأساسى الثانى من مقام لا.

الحركة الثانية: بطيئة نوعًا، أنيقة فى طراوة حسناء يداعب الوسن جفنيها. مقامها لا من الديوان الكبير، مصوغة فى قالب الصوناتة، أى أنها ذات لحنين أساسين.

الحركة الثالثة: اسكرتسو، مقامها يعود إلى مقام السمفونية رى من الديوان الكبير. تتألف من لحن أساسى يكرر ثم من اللحن المعارض المفارق، فيما يعرف «بالتريو»، ويعود لحن الاسكرتسو دون تكرار ليختم الحركة.

الحركة الرابعة: سريعة ناشطة، مصوغة فى قالب الروندو صوناتة. أى تتألف من لحن أساسى تداوله استطرادات ويعارضه لحن ثان.

بعد كل هذا، لا أظننا نضن على السمفونية الثانية بإعجابنا. ولنذكر

أن بيتهوفن ألفها فى سن الثانية والثلاثين. ولو توفى بيتهوفن بعد الانتهاء منها لما جرت بذكرها الركبان. وتصور بعد ذلك أن موزار قضى فى سن الزهور وترك لنا أعمالا عظيمة جدا فى المسرح الغنائى، والتآليف الدينية، وموسيقى الصحاب، والكونشرتوات، وأخيرًا سمفونياته الثلاث العظام: المى بيمول (٣٩)، والصول مينو (٤٠)، وسمفونية جوبيتر (٤١). ولكن موزار كان واحدًا من أعاجيب القرون فى تاريخ الفنون: مثله كمثل رافايل المصور وشوبرت وشومان من الموسيقيين، قضوا جميعًا فى شبابهم، ومع ذلك خلفوا أعمالا تضعهم فى أرفع مكان. أما بيتهوفن، فقد كان تقدمه بطيئًا، وكان يجب أن يمد فى عمره ليكتشف العالم عبقرية الموسيقى الأول، وفنانًا من أعمق ما أخرجت بطون العصور.

فلنستمع فى شىء من الرفق إلى بدء تفتح هذه العبقرية، فى السمفونية الثانية مقام رى من الديوان الكبير وحركاتها:

1. Adagio molto, Allegro con brio
2. Larghetto.
3. Scherzo, Allegro.
4. Allegro molto.



السمفونية الخامسة
دو صغير، مصنف ٦٧

لا أدرى لماذا تأخرت كل هذا الوقت قبل أن أقدم السمفونية الخامسة أعظم سمفونيات بيتهوفن، بل أشهر مؤلف موسيقى فى العالم وأبلغه. وكلمة أشهر هذه هى التى تفسر تأخيرى. لأن شهرة السمفونية الخامسة، والتقدم الذى أحرزته المسجلات الموسيقية، كل هذه أساءت إلى السمفونية الخامسة أكبر إساءة فى نفسى. ولو كانت هذه السمفونية عملا معطوبًا لساعد الإسراف فى سماعها على اكتشاف ما فيها من عطب، وانتهى الأمر. أما وهى مؤلف نفذ إلى أعماق روحى، استمعت إليه فى أول شبابى، وطول عمرى، واشتركت فى عزفه، أما وقد درست مدونته، وحللت أجراءه، وأكاد أحفظه عن ظهر قلب، فكيف أمكن أن يساء إلى مثل هذا العمل فى نفسى، حتى لأتردد منذ سنوات فى العودة إلى سماعه؟

المسئول الأول دون شك هو المسجلات، التى لم تقرب البعيد فى الموسيقى فحسب، بل أذلت العزيز الغالى: وإنك لتتردد أيام الأسطوانات ذات الثمانى والسبعين دورة فى الدقيقة أن تستمع إلى السمفونية التاسعة، تجنبًا لتغيير عدد هام من الأسطوانات وتقليب كل منها على وجهيها. ثم إنك لا تميل كثيرًا إلى سماع الحركة الأخيرة للسمفونية «الحركة الكورالية»، على الفونوغراف، لأنها قلما تنجح فى هذا التسجيل. لا سيما إذا كنت عرفت هذه الحركة، وسمعتها حية أمامك على المسرح.

أما السمفونية الخامسة فما أيسر أن تدير أسطواناتها الثلاث، وما أكثر ما تسمعها من كل محطات الإذاعة فى العالم. بل أكثر من هذا، ولمدة خمس سنوات فى الحرب العالمية الثانية، كان اللحن الأساسى فى السمفونية الخامسة هو إشارة الحرية إلى الشعوب المحتلة، الصريعة تحت أقدام النازية. أتعرف السبب؟ لأنه لحن فيه رجولة وقوة، يرفع من نفسية سامعه. لأن كل أوربا تعرف أنه مطلع السمفونية الخامسة. ولكن أهم من كل ذلك ـ ولا تضحك بالله ـ إن حرف V رمز النصر الذى كان يرسمه تشرشل بالسبابة والوسطى، هو فى الرموز التلغرافية، أو حروف ماركونى: ثلاث نقط وشرطة: بب بب بيـ...ـ...ـب. ولحن السمفونية الخامسة يبدأ على صول هكذا: صول ـ صول ـ صول ـ مى بيمول.

لم أر مندوحة، حيال هذه الظروف القاهرة التى يجتازها عمل أهيم به هيامًا، عن تركه جانبًا، ومحاولة نسيانه، فإذا جاء صدفة فى الإذاعة أقفلتها.. وهكذا مضت على سنوات لا أسمع فيها السمفونية الخامسة، سمفونيتى الحبيبة التى لم أنس ألحانها، إنما الذى أقمته حائلا بينى وبينها هو الاستماع إليها. ثم شعرت بأن من واجبى تقديمها. ومن غير المفهوم أن أختم ذات يوم شرحى لسمفونيات بيتهوفن، ولا يكون من بينها السمفونية الخامسة.

ويحدث أن أسمع السمفونية الخامسة بعد طول فراق فى تسجيل جديد بقيادة كارل شورخت، فإذا بها تسترد كل جدتها فى نفسى، بل إن إقبالى عليها بعد طول الغيبة فتح عينى على كمالها الإنشائى وعظمتها الدرامية. واسمحوا لى أن استعمل تعبيرًا دارجًا للتعريف بهذه السمفونية الخامسة، أرجو أن تحفظوه عنى: إنها السمفونية اللى «تجرّى الدم». ما سمعتها فى قاعة الكونسيرفتوار وما سمعها الناس حولى، فى أية عاصمة من عواصم الحضارة إلا ونشط الدم فى أوعيتهم وخرجوا من

الحفل وقد اصطبغت خدودهم بحمرة الحماس، أو هى نشوة الطرب.

وتسألنى: كيف يفضلها الناس على السمفونية التاسعة، بل كيف أفضلها أنا على هذه التاسعة؟ لأن السمفونية الخامسة فى حدود الوقت الذى يستغرقه عزفها، ولا أظنه يتعدى كثيرًا خمسًا وعشرين دقيقة، بناء كامل لا عوج فيه، ولا عيب ولا شرخ. بينما السمفونية التاسعة التى تستغرق عزفها ساعة وعشر دقائق، وتتطلب آلات إضافية للأوركسترا وكورالًا كاملا، وأربعة مغنين سوليست من خيرة المغنيين، بناء شامخ هائل، تعنو له الجباه حقًّا، ولكن الدارس له، المطلع على دخائله، يكتشف شروخًا سطحية هنا وهناك، ويلاحظ بعض العيوب فى التفاصيل. شروخ وعيوب لا أهمية لها فى البناء، فهو بناء كامل شامخ. ولكنه لا يمكن أن يخفى بعض الهنات فى السمفونية التاسعة لا محل لذكرها هنا، كما لم أر داعيًا للإشارة إليها فى تقديمى لها منذ نحو خمس سنوات.

أما السمفونية الخامسة فهى شىء كالجوهر الفرد، وقد فتحت كتابى عن «الموسيقى السمفونية» توًّا، فوجدتنى أقول عنها وأعتذر لتكرار نفسى هنا: درام من أربعة فصول، يعبر عن أشخاصه وأحداثه بالنغم، يذهب فيه الموسيقى إلى غرضه الرفيع مباشرة، يخط قصته على صفحات الأفئدة، أشهر السمفونيات وأبلغها. ألفها الرجل فى عنفوان عبقريته وكمال بيانه، فجاءت فريدة الدهر، صورة من نفسه تشرئب إلى العلا. وتقتحم الرزايا والمحن، فتتخذ سمتها إلى الفن فى أرفع وأسمى مظاهره. هذا ما قلته عنها منذ نيف وعشر سنوات، ويمكن أن أضيف إليه اليوم أن السمفونية الخامسة ذات قوة متدفقة، ونيران مندلعة، كأنها بركان هائج. والبركان غضبة مدمرة من الطبيعة. والسمفونية الخامسة غضبة فنان عظيم حيال القدر الواقف بالباب يضرب ضربات متلاحقة، إننا لم نخترع حكاية القدر يدق على الباب. لأن بيتهوفن قال ذلك فعلا

لصديقه شندلر وهو يفسر اللحن الأساسى الأول فى السمفونية الخامسة. وكلمة اللحن الأساسى الأول هنا تفقد كل معناها الوجدانى والفنى على السواء. لا يوجد فى الحركة الأولى من السمفونية الخامسة سوى لحن واحد، مسيطر، مهيمن، يطغى على كل شىء فيها. نعم إن الحركة مصوغة فى قالب الصوناتة، تتألف من لحن أساسى أول ولحن ثان، يكونان قسم العرض، ويتفاعلان فى القسم الثانى، ثم يعودان لختام الحركة فى قسمها الثالث. ولكن صفة اللحن الأول الإيقاعية تجرى فى كل الحركة مجرى الدم فى أوعيته، بل هذا اللحن الأول هو القلب النابض للحركة الأولى، وللسمفونية كلها إن أردت.

وبيتهوڤن يقدم هذا اللحن عند دخوله فى أول السمفونية على كافة آلات الأوركسترا، بادئًا على كل الوتريات مع الكلارنيت، عاريًا، دون هارمونية، ثم ما يلبث أن يتنقل بين الآلات، وفى مرة بعد المدخل تشترك جميع آلات الأوركسترا دون استثناء فى أن تعزف لا بيمول لا بيمول لا بيمول ـ فا، كما اشتركت الوتريات كلها والكلارينت فى المطلع، وعزفت صول ـ صول ـ صول ـ مى بيمول. بعد ذلك تحس كأن هذا اللحن هو كل شىء، ويخيل إليك أن جميع ما يجىء فى الحركة الأولى متولد من شرارات الضربات الأربع التى يتألف منها اللحن الأساسى الأول. وأحب لك أن تسمع الحركة الأولى كاملة توًّا. دون التفكير بأقسامها ولا بأى منها. إننى سأدفع بسفينتك فى بحر عجاج متلاطم الأمواج، سأضعك فى صميم دراما موسيقية رائعة. ما حاجتك إلى تحليلها وتفصيلها ؟

والآن وقد تنبهنا إلى شىء هام جدًّا فى تاريخ الموسيقى، بل وتاريخ الإنسانية، فلنعد إلى الأرض قليلا لأخبرك كيف شغلت هذه السمفونية مؤلفها أربع سنوات من سنة ١٨٠٥ حتى سنة ١٨٠٨ وهو يحور فى

ألحانها، وينمق نسيجها، ويطور إيقاعاتها. لقد بدأ بيتهوڤن تأليفها عقب انتهائه من «الإرويكا» أى السمفونية الثالثة، ولكنه انصرف عنها ليكتب قصيدة الحب والهناء، وهو فى غمار حبه لخطيبته تريزا فون برونشڤيك، فى سمفونيته الرابعة التى شبهها شومان بين الإرويكا والسمفونية الخامسة بالغادة الإغريقية السلهب بين عملاقين من عماليق الشمال. بعد ذلك يعمل فى سمفونيته الخامسة حتى ينتهى منها عام ١٨٠٨. وبين هذه السمفونيات الثلاث: «الإرويكا» والرابعة والخامسة، يبدو لنا بيتهوڤن فى صورة الإله الرومانى «يانوس» يرى الماضى والمستقبل فى وقت واحد. سيبدو لنا بيتهوڤن شاعر ملاحم فى «الإرويكا» وبيتهوڤن العاشق الولهان يغنى على ليلاه فى السمفونية الرابعة، وبيتهوڤن الشيطان الساحر فى سكرتسو السمفونية الخامسة، ثم بيتهوڤن كواحد من عمالقة الإغريق المعروفين بالطيطان، سيبدو لنا طيطانا يحارب الآلهة، جبارًا يتحدى القدر. هذا هو بيتهوڤن الذى سمعناه توًّا فى الحركة الأولى للسمفونية الخامسة. يتحدى القدر نعم، ولكن من الخطأ القول بأن بيتهوڤن انتصر على القدر. فن بيتهوڤن هو الذى ستكون له الغلبة فى النهاية على القدر. أما بيتهوڤن الرجل فسيصرعه القدر، وسيستسلم له فى سنواته الأخيرة، وهو مشيح بوجهه عنه ليحيا حياة متصوف يعتزل العالم ويتجه إلى خالقه يشكوه همه، ويشكره على نعمائه ثم يسلم الروح، بعد أن يلتفت إلى من حوله قائلا فى لهجة لاتينية دارجة: صفقوا يا إخوان فقد انتهت المهزلة.

هل حدثتك عن موت بيتهوڤن؟ راح بيتهوڤن فى غيبوبة طويلة بعد جملته اللاتينية. ولكن بنيته القوية تغالب الموت فى الغيبوبة أيامًا، والأصدقاء يتناوبون البقاء إلى جانب سريره. ونحن فى شهر مارس من ١٨٢٧، بضواحى ڤينا، والبرد قارس، والجليد يغطى كل شىء خارج

المنزل. وبيتهوڤن فى غيبوبة لا يفيق ثم يحدث فى السادس والعشرين من مارس شىء لا يصدق، لو لم يؤكده أكثر من مصدر: يومض البرق، ويقصف الرعد فجأة دون إنذار... وإذا بيتهوڤن يرفع رأسه فجأة عن الوسادة .ويفتح عينيه. ويرفع قبضة يده فى حركة من يتوعد... ثم يسقط ميتاً.

بيتهوڤن الذى سمعنا توّا فى الحركة الأولى من السمفونية الخامسة هو قاصف الرعود، الذى يهدد القدر بيديه ويتحداه، وذلك مجمل الدراما التى سمعنا فصلها الأول.

أما فى **الحركة الثانية**: فتسمع لحنا غنائيًّا طويلا، تتداولـه الآلات وتجرى عليه تنويعات جميلة. فلن تظل حياة الفنان صباحها ومساءها صراعًا مع القدر. أليس شاعرًا يغنى ومفكرًا يتأمل؟

الحركة الثالثة: هى الإسكرتسو، ولنستمـع إليها الآن لأنها تضم واحـدًا من أعظم سكـرتسوات بيتهـوڤن. ستسمع الڤيـولـونسـلات والكونترباصات تعزف لحنًا رهيبًا، أشبه بصوت النذير. وأحبك أن تعرف مقدمًا أن الصوت ينذر بتفتح أبواب جهنم، على صوت أربع ضربات القدر التى عرفنا فى الحركة الأولى، ولكنها تحولت هنا إلى نار حامية. وربما تحول القدر فى خيال بيتهوڤن إلى أشباح تدور وترقص وتضحك ـ وستضحك أنت ربما عند دخول الكونترباصات فى لحن التريو، وهى تعزف لحنًا راقصًا كأنها أفيال ترقص ـ استمع إلى الإسكرستو، ولكن لا إلى نهايته، فهذا الإسكرتسو لا خاتمة له، استمع إلى موضع منه سيكون لنا عنده كلام ذو شأن عظيم.

أحب أن تعرف أن هذا الإسكرتسو، الجهنمى، الذى ترقص فيـه الأفيال، كان قد عاد إلى مقام السمفونية دومنور. ولكن بيتهوڤن يريد أن يختم الدرامة العنيفة بصيحات النصر، ويخرج من الصراع ظافرًا.

وترجمة ذلك موسيقيًّا أن يتحول عن المقام الصغير دو، إلى المقام الكبير دو. وهذا الانتقال يتضح للسامع المدرك كأنه انتقال من الظلمات إلى النور. فكيف يجرى بيتهوفن هذا التحول، دون أن تسكت الموسيقى لحظة بين الإسكرتسو والحركة الرابعة؟ فلنعد إلى سماع آخر الإسكرتسو، لنتبين الهدوء الذى حل بساحته فجأة وكأن الموسيقى سكتت **ولكنها لم تقف**، فالوتريات تعزف تآلفًا طويلا... بينما الطبل يدق الضربات الأربع، ثم يقطعها إلى ثلاث متتابعة كالوجيب، بينما الفيولينات الأولى تكرر لحن مدخل الاسكرتسو مقطعًا، وهى تحول المقام رويدًا من دو صغير إلى دو كبير. وما إن يطمئن الأوركسترا إلى بلوغه الديوان الكبير، وخروجه إلى النور، حتى ينفجر مهللا فرحًا، باللحن الأول للحركة الأخيرة، حركة الانتصار والغلبة. استمع إلى نهاية الاسكرتسو لتتابع هذا التحول، أروع لحظة لا فى حياة هذه السمفونية وحدها، بل فى حياة الموسيقى كلها. ثم واصل الاستماع حتى ختام السمفونية.

تلك هى السمفونية الخامسة، لم أشأ أن أحشد حولها القصص الذى لا ينتهى، مثل حكاية سيدة مغنيات عصرها لا ماليبران، يغمى عليها، أو تصاب بنوبة تشنج عصبى وهى تسمع السمفونية لأول مرة بقاعة كونسرفتوار باريس. أو حكاية ذلك الضابط على الاستيداع من ضباط الإمبراطور نابليون، يقف صائحًا من فرط حماسه بالحركة الأخيرة: الإمبراطور، هذا والله هو الإمبراطور!

ومع ذلك لا أحب أن تفوتك أطرف حكاية عن السمفونية الخامسة، وهى حكاية الموسيقى الفرنسى العجوز، الكلى الاحترام، ليزوير، وكان أستاذ الشاب هكطور برليوز، الذى قصها علينا فى مذكراته. ذهب ليزوير للاستماع إلى السمفونية الخامسة لأول مرة، وجلس فى بنوار من

بناوير قاعة الكونسرفتوار. وفى ختام الحفلة، يسرع التلميذ برليوز إلى أستاذه يسأله عن رأيه، فإذا الرجل يقول متأففًا. أفّ لهذه الموسيقى، دعنا نخرج من هنا... أريد أن ألتقط أنفاسى... هذا شىء لا يصدقه العقل. موسيقى عظيمة، ولكنها لخبطت كيانى إلى درجة أننى عندما أردت أن ألبس قبعتى.. أخذت أبحث عن رأسى... فلم أجدها!. وعاد إليه برليوز فى صباح اليوم التالى ليسمع منه على هدوء قوله: «ليكن ما يكون، يجب أن نتجنب تأليف مثل هذه الموسيقى». ويرد عليه الموسيقى الفرنسى العظيم برليوز بالجملة التى حفظها له التاريخ: «اطمئن ياسيدى الأستاذ، لن يؤلف أحد كثيرًا من مثل هذه الموسيقى!».

أطلت عليك الحديث، حبًّا فى السمفونية الخامسة، أعظم أعمال بيتهوفن الوحيدة التى يعرفها القاصى والدانى باسم مقامها الموسيقى، فيقولون السمفونية، دو مينور وحركاتها:

1. Allegro con brio.
2. Andante con moto.
3. Allegro.
4. Presto.

السمفونية الأولى
مقام دو، مصنف ٢١

أظننى تأخرت كثيرًا فى تقديم السمفونية الأولى لبيتهوفن، وإذا أردت أن تكون فكرة عن الزمن الذى انقضى منذ بدأت بعرض السمفونية التاسعة الكورالية، وكانت أول ما أعرض من سمفونيات بيتهوفن ـ فهو خمس سنوات على وجه التقريب. بدأت بالتاسعة، وأتبعتها بالثالثة فالسابعة فالثامنة فالرابعة فالسادسة (الريفية) فالخامسة (سمفونية القدر)، فالثانية. وهذا نحن نختم سمفونيات بيتهوفن التسع، بالأولى.

لا شك فى أن أغلب المستمعين فى الشرق والغرب يميلون، ويعودون كثيرًا إلى سماع السمفونيات الفردية. وقد يختلف الناس فى تقديرهم لهذه السمفونيات الفردية، فبعضهم يضع الخامسة على رأس المجموعة كلها، ربما لعدم طاقتهم على استيعاب الحركة الكورالية الأخيرة فى التاسعة، ولأن هذه السمفونية الأخيرة من الضخامة والاتساع ما ينوء البعض بحمله. ولكن مما لا يكاد يختلف فيه الناس كثيرًا، هو وضع السمفونيات الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة فى أرفع مكان، لا بين سمفونيات بيتهوفن وحدها، بل بين ما أنشئ من موسيقى فى كل زمان.

وعلى أية حال فإن من حقى أن أحتفل اليوم بخاتمة أحاديثى عن سمفونيات بيتهوفن، كما أرجو أن أحتفل يومًا بخاتمة أحاديثى عن رباعياته الوترية الست عشرة ولكن لا أحسبنى أكرر هذه الخاتمات فيما يختص بصوناتات البيانو الاثنتين والثلاثين، ولا بصوناتات الفيولينة

والبيانو العشر، أو كونشرتوات البيانو الخمس فإنى مكتف بالنماذج الكبرى التى قدمتها وأقدمها لهذه الأعمال.

ماذا عن السمفونية الأولى لبيتهوفن؟ أهى عمل شامخ، هام؟ لا أظن. وتحضرنى هنا كلمة للموسيقى الألمانى روبرت شومان، تضع الأمور فى نصابها، عندما يقول «إن الأعمال الباكرة لعظماء الرجال يجب أن ينظر إليها بطريقة تخالف نظرتنا إلى الأعمال الباكرة لرجال لم يتقدموا الصفوف فى فنهم». فنحن لا نسمع السمفونية الأولى لبيتهوفن على أنها عمل عظيم، ولكن لأنها من المؤلفات الباكرة لموسيقى عظيم. ولو مات بيتهوفن بعد تأليف السمفونية الأولى، فربما واصل العالم الاستماع إليها كعمل ثانوى لتلميذ أو تابع من أتباع هايدن وموزار فحسب. أما وأمامنا سلسلة السمفونيات من الثالثة إلى التاسعة، شغل تأليفها حياة بيتهوفن كلها حتى قرب وفاته، فإن من حق السمفونية الأولى علينا أن نعرفها، وأن نعاود سماعها، لعلنا نرى فيها ومضات العبقرية الطالعة. وما أحسبنا نرى هذه الومضات البيتهوفنية إلا فى حركة واحدة من حركاتها، هى الحركة الثالثة. وقد سماها بيتهوفن منويتو، ولكنها تختلف عن كل ما كتب هايدن وموزار فى هذا الضرب. إنك تحس وأنت تستمع إلى هذا المنويتو أنه يومئ إلى فن جديد، هو الذى عرفناه فى السمفونية الثانية وما جاء بعدها من سمفونيات باسم الاسكرتو. لذلك نبدأ بعرض هذه الحركة الثالثة، حركة المنويتو، لأوضح لك ما أنا بسبيله. فالمنويتو فى الأصل رقصة أنيقة، متزمتة، أرستقراطية فى الغالب، ولو أنها تحولت على يد ابن الشعب هايدن إلى ما يشبه أن يكون رقصة ريفية، مع التزام الأناقة.

وموسيقى القرن الثامن عشر موسيقى محترمة، مهما غلت فى التطريب، أو الفرح أو الدعابة، فإن صنعتها تلتزم وقار المجتمعات

المرفهة. وإذا كان هايدن المتأنق فى ملبسه وحياته وموسيقاه، خرج بالموسيقى بعض الشىء عن جو الصالونات الفخمة، إلى الطبقة الوسطى وإلى الشعب، وإلى الريف، فإنه لم يخرج عما نقول عنه اصطلاحًا «حدود الأدب».

وبيتهوڤن كان الثائر الأول فى الموسيقى. وقد جاء فى عنوان كتاب ترجم لحياته أنه «الرجل الذى حرر الموسيقى». ومع هذا لا تتوقع أن تجد فى سمفونيته الأولى الثورة العارمة التى تتفجر فى سمفونيته الثالثة وما بعدها، ولكنك ستشعر فى «منويتو» السمفونية الأولى بروح الاسكرتسو، بشىء يخرجِ عن «حدود الأدب» بالمعنى العام. وكثيرًا ما ترجمت لكم هذا الاصطلاح الموسيقى الإيطالى بكلمات، مزاح، مرح، دعابة. ومن الخير أن أضيف اليوم ترجمة جديدة «للاسكرتسو»، وهى كلمة «نكتة» فى معناها الدارج. وأحب أن تسمع منويتو بيتهوڤن لتقضى فى أمره بنفسك؛ أهو رقصة البلاط الأنيقة أم هو نكتة الاسكرتسو.

بعد هذا يجب أن نواجه أمر هذه السمفونية الأولى فى صراحة: إنها لا تعدو أن تكون عمل تلميذ مازال متأثرًا بدروس هايدن، أكثر منه بروح موزار. وكلمة دروس هايدن لا تعنى الدروس الفعلية التى تلقاها بيتهوڤن على أستاذه. فقد كان هايدن معلمًا لا يعنى كثيرًا بدروسه لبيتهوڤن، إلى درجة أن الفتى لودڤيج اضطر إلى طلاب أصول الفن على أستاذ خاص، من وراء ظهر هايدن. ثم انتهز فرصة رحيل هايدن إلى لندرة، وراح يقرأ الكونترابنط وفنونه على يد أعظم أساتذة الفن القديم فى زمانه: يوحنا البرختسبرجر. والغالب أنه ألف سمفونيته الأولى إبان قراءته على هذا الأستاذ الكبير، انتجاعًا للترفيه عن نفسه بتأليف عمل لا تقيده التزامات القدماء، أو ماسميته أكثر من مرة «لزوم ما لا يلزم»، وصفته الحقيقية أنه «لزوم ما يلزم» فى فن «الفوجة» و«الكانون» وما

تحتويه من قيود تخلصت الموسيقى من أكثرها بعد وفاة باخ، وعلى أيدى أبنائه.

ولا يغرنك أن تجىء فى مطلع سمفونية بيتهوڤن الأولى تآلفات هارمونية تبدو كأنها ثورة على الأوضاع. فقد بدأها بيتهوڤن بالتآلف السابع لا فى مقام السمفونية دو، ولكن فى مقام «فا» على درجته الخامسة، وهى دو. وأحب أن تعرف أن النقاد الموسيقيين يشبهون النقاد اللغويين، الذين لا يغتفرون لأعظم الأعمال فى القصة، أو فى الرواية التمثيلية، أقل خروج على القواعد. وتصور إلى هذا أن شاعرًا عربيًّا فى الزمن القديم عن له أن يخالف الشعراء فيبدأ قصيدة فى المديح، لا بالغزل الرقيق، ولكن بالسب العلنى لحبيبته، والمطالبة لها بمقصورة خاصة من مقاصير جهنم مثلا. لا عليك أن تجد فى مطلع المقدمة البطيئة للسمفونية الأولى خروجًا على قواعد التأليف. فهى أولا مقدمة قصيرة، أشبه بمقدمات هايدن، ثم إن بيتهوڤن ما يلبث أن يلتزم جادة النحو والصرف، عندما يؤكد مقام دو كبير توكيدًا لا ريب فيه، فى اللحن الأساسى الأول، وينتقل متمثلاً للقواعد إلى اللحن الأساسى الثانى، فى مقام صول، وهو أقرب المقامات إلى مقام دو. ثم يجىء التفاعل بسيطًا لا غرابة فيه ولا تجديد. ويعود اللحنان الأساسيان طَيِّعَين منقادين لمقام السمفونية دو، مع بعض تحوير فى الألوان الأوركسترالية.

ومع ذلك فالحركة تنبض بالحياة، وإذا كانت نفحتها الغالبة هايدنية، فقد ترى أو تتخيل فيها نفحات بيتهوڤن.

الحركة الثانية: تسير الهوينى فى اعتدال. وأكاد أقول فى تأنق وتزمت. هذه الحركة ترنو إلى الوراء وتمثل شيئًا خاصًّا بموسيقى القرن الثامن عشر. يرى فيها البعض شبهًا بعيدًا بالحركة البطيئة من سمفونية موزار الأربعين. وأرى فيها مع ذلك صورة من هايدن.

الحركة الثالثة: منويتو، ولكن فى سرعة كبيرة ناشطة، يعتبره برليوز التجديد الوحيد فى هذه السمفونية.

الحركة الأخيرة: سريعة متدفقة، ضاحكة ضحكات الشباب يستقبل الحياة فى بشر وانطلاق. ومع ذلك لن يخفى عليك برغم حبك لها وإقبالك عليها أنها شيء قريب جدًا من سمفونيات هايدن الأخيرة.

أظنك تدرك الآن أننا بصدد عمل جذاب سهل، لا يكاد ينبئ عن تفتح العبقرية الكبرى فى الموسيقى. وتاريخ تأليف السمفونية الأولى غير معروف تمامًا والغالب أن قد كتبها بيتهوفن بعد عامه الثامن والعشرين، وقبل بلوغه الثلاثين. وربما كان من المفيد، ونحن نقدم السمفونية الأولى أن نتعرف على بيتهوفن فى شبابه، عندما قدم على ڤينا من مسقط رأسه على الراين بمدينة بون. وأهمها توصية الكونت ڤالدشتاين، الذى نصحه بالسفر إلى ڤينا وقال له: أريدك أن تتلقى روح موزار على أيدى هايدن. وتوصية أسرة فون بروينج، أصدقاء بيتهوڤن المخلصين طول حياته، والحافظين لذكراه بعد وفاته. جاء إلى ڤينا شابًا ربعة القوام، كبير حجم الرأس، على وجنتيه آثار جدرى قديم. وشعره كستنائى غامق، مما أضفى عليه مظهر أهل الجنوب، بين أولئك الشقر شعرًا البيض بشرة. ولذلك أطلق عليه البعض اسم «الإسبانيولى» ملابسه تبدو فى ڤينا على خلاف المودة، هى ملابس شاب قادم من الريف ومع ذلك كان يكفى أن تبدو على من يقابل بيتهوڤن أول مرة علائم التأمل والتعجب من شكله أو لباسه، حتى يحدجه بيتهوڤن بنظرات حداد غاضبة، تلزم الرجل حدوده.

ومع أن الفتى بيتهوڤن سكن فى أول عهده بڤينا غرفة فى دور مسروق والدور المسروق فى أوربا كما قد تعلم مكانه تحت السقوف المائلة، المغطاة بألواح الإردواز ـ فيما يعرف بالأتك، أو بالمانسارد ـ فإن

بيتهـوڤن لم يبق طويـلا فى مسروقـه، فما أسـرع ما تبنتـه واحتضنته الأرستقراطية الڤيناوية، وأغلبها، نساء ورجالا، عشاق مـوسيقى، بل ممارسون لها عزفًا ونقدًا، وتأليفًا فى بعض الأحيان. عاش بيتهوڤن فى قصر الأمير ليشنوفسكى كأنه واحد من الأسرة العريقة. وبذلك قضى بيتهوڤن نهائيًّا على علاقة النبلاء بالموسيقيـين وكانت عـلاقة السيـد بالخدم، فأصبحت علاقة الند بالند، علاقة شرف المتحد بنبالة الفنان.

فلنستمـع إلى هذه السمفـونية الصغـيرة، وهى آخر مـا نقدم من سمفونيات بيتهوڤن، وما دمنا قد بدأنا هذه السلسلة بالسمفونية التاسعة خاتمة سمفونيات بيتهوڤن، فالأولى بنا أن نختمها بسمفونيته الأولى، ألفها فيما بين السنوات ١٧٩٨ و١٨٠٠ على الأغلب وهى تحمل رقم المصنف ٢١، مقامها دو من الديوان الكبير، وحركاتها:

1. Adagio molto, Allegro con brio.
2. Andante cantabile con moto.
3. Menuetto: Allegro molto, e vivace.
4. Adagio, Allegro molto e vivace.





الكونشرتوات



كونشرتو البيانو الثالث
مقام دو صغير، مصنف ٣٧

أقدم الكونشرتو الثالث، مقام دو صغير، للبيانو والأوركسترا. وأرجو أن تحين الفرصة لأقدم لكم أشهر صوناتات بيتهوڤن للبيانـو، فلهذه الصوناتات، كما لكونشرتوات البيانو شهرة وأهمية فى عالم الموسيقى، تعادل شهرة السمفونيات والرباعيات، بل وتفوقها عند الممارسين لفن الموسيقى، وعازفى البيانو منهم على وجه الخصوص.

ولا ننسى أن بيتهوڤن كان عازفًا على البيانو، وعازفًا ممتازًا قبل أن يقصيه مرض سمعه عن منصة الحفـلات، وعن كثير من المجتمعـات. ولبيتهوڤن خمسة كونشرتوات للبيانو والأوركسترا أشهـرها الخـامس المسمى الكونشرتو «الإمبراطور» والرابع من مقام صول كبير، وكلاهما من أعمال الحقبة الثانية فى التقسيم الفنى لإنتاج بيتهوڤن، أما الثلاثة الكونشرتوات الأولى، فإنها تمثل الحقبة الأولى، عندما كان يقتفى آثار أستاذه هايدن، وأستاذه الروحى الآخر موزار.

ولكنى أكثر ميلاً إلى وضع الكونشرتو الثالث، مقام دو صغير، ضمن مؤلفات الحقبة الثانية، ولو أن بيتهوڤن ألفه عام ١٨٠٠ أى فيما يعتبر أواخر الحقبة الأولى. فإنك لا تشك وأنت تسمع مطالع هذا الكونشرتو، فى طابعه البيتهوڤنى. ولا يصعب على المحلل الموسيقى أن يجد على طوال الكونشرتو نفحات الرجل العبقرى. بل إنك ستستمع فى الحركة الثانية إلى واحدة من أجل وأعظم مؤلفاته فى الإيقاع البطىء. ولنعجل لنسمع بعض فقرات من هذه الحركة الثانية فندرك على التو أننا حيال بيتهوڤن

الذى نزل الموسيقى من عالم الرقة والأناقة إلى أبعد أغوار المشاعر، وسبر بها أعماق الوجدان.

فى هذه الحركة الثانية ابتعد بيتهوفن بعدًا كبيرًا عن مقام الحركة الأولى، وهو دو صغير، إلى مقام مى كبيرٍ. وسيعود إلى مقام دو صغير فى الحركة الثالثة. فيما يعتبر دقة المعلم حقًا. فلنستمع إلى نهاية الحركة الثانية، وننتقل منها إلى مطلع الحركة الثالثة لندرك بعض وسائل الانتقالات بين المقامات عند بيتهوفن، وأن هذا الرجل الموهوب كان واعيًا للصلات الخفية، الصلات الروحية، بين المقامات، بما لا تتحدث عنه الكتب، ولا ترسمه القواعد.

آسف أن أقدم الكونشرتو بهذه الطريقة المعكوسة، وما كنت بحاجة إلى تنكب الطريق السوى فى عرض عمل من أجمل أعمال بيتهوفن، اخترته وفضلته مدفوعًا بشعورى أن هذه موسيقى يجرى فى عروقها دم الشباب، الشاب المتوثب المقبل على الحياة إقبال الواثق من ظفره وانتصاره. فلندخل إذن البيوت من أبوابها ولنستمع إلى الكونشرتو من مطلعه الأوركسترالى الباهر. وفيه يقدم بيتهوفن لحنيه الأساسيين فيما يقرب من الكمال.

إننى وأنا أعد لكم هذه الأحاديث أكتشف وقائع لم أكن أعرفها من قبل، إذ أن مطالعاتى الماضية، قبل أن أعنى بالتحضير لهذا العمل، كانت تتركز فى تفهم الموسيقى ذاتها، ودراستها دراسة التخصص، دون نظر إلى الظروف التى أحاطت تأليفها. عرفت مثلًا بأمر قصة ظريفة حكاها صديق بيتهوفن الشفاليه فون زايفريد، وكان عليه فى الحفلة الأولى لعزف الكونشرتو أن يجلس إلى جانب بيتهوفن يقلب له صفحات المدونة الموسيقية الموضوعة على حامل البيانو. يحدثنا فون زايفريد عن الارتباك الذى ألم به، وهو جالس جانب أستاذه فى حفل حافل، ينظر

إلى الأوراق المطلوب منه أن يقلبها... فيجد أغلبها بيضاء من غير سوء.. مجرد خطوط رأسية تحدد المازورات... أما فيما بين الخطوط فبياض فى بياض، إلا بعض نغابيش الفراخ هنا وهناك، أو رموزًا هيروغليفية على حد قول الشفاليه فون زايفريد، يتذكر بها بيتهوفن ما عليه أن يعزف... ويلكز من آن لآخر ذراع صديقه وكأنه يقول له: ما رأيك فى هذا المقلب؟ هل شربته من كيعانك؟

أقص هذه القصة لأنها قد تفسر حيوية هذا الكونشرتو. فالرجل ألفه فى رأسه فحسب، ولم يكتب منه إلا مدونات الأوركسترا. وذهب إلى الحفل الأول يعزفه من الذاكرة فى أغلبه، ليكتبه على هدوء فيما بعد. فلنتصور بيتهوفن، ونحن نستمع إلى دخول البيانو، يؤدى دوره وهو يطالع من ورقة بيضاء.

لننتقل الآن إلى **الحركة الثانية** شديدة البطء، وهى التى تعجلت أمرها، ودعوتكم لسماع أولها. ولا بأس فيما أظن أن نتابع الاستماع إلى بعض منها مرة أخرى، وبخاصة إلى اللحن الثانى من ألحانها.

وفى **الحركة الأخيرة** يعود بيتهوفن إلى مزاج الرجل المرح الطرير، ويندفع بقوة شبابه ليقدم لنا هذا الروندو الأول فى لحنين.

ولننتبه إلى فقرات التصرف والاستطراد التى يعود بعدها بيتهوفن إلى اللحن الأساسى للروندو.

هذا إذن هو بيتهوفن ولما يبلغ الثلاثين من عمره، يؤلف، ويقوم بعزف مؤلفاته فى الحفلات العامة، فى الزمن الخالى عندما كان البيانست المحبب إلى أرستوقراطية فينا، يرتاد مجتمعاتها، ويعشق بناتها، ويضحك، ويدير المقالب العابثة، ويتقدم إلى البيانو فيتحول إلى سيل عرم من موسيقى الوجدان وهو يرتجلها بطريقة خلابة تبهر سامعيه.

Allegro con brio - Largo - Rondo (Allegro)

الكونشرتو الخامس «الإمبراطور» للبيانو والأوركسترا

مقام مى بيمول، مصنف ٧٣

فى سنة ١٨٠٠ بلغ بيتهوفن العام الثلاثين من عمره، وبدأ فى مطالع القرن الماضى المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفنى، حسب التقسيم الذى اقترحه الناقد ده لينز لمؤلفات بيتهوفن، وكانت حقبة الخمس السنوات التى انقضت فيها بين عامى ١٨٠٤ و١٨٠٩، مليئة بالحياة، وحب الحياة، والنشاط، والخلق الفنى لهذا الجبار الموسيقى. ففى تلك الحقبة ألف آخر كونشرتواته للبيانو: الكونشرتو الرابع مقام صول، والكونشرتو الخامس مقام مى بيمول، وكونشرتو الفيولينة الوحيد مقام رى، وافتتاحيات «ليونورا» و«كوريولان»، وصوناتتى البيانو: «الفالدشتاين» و«الأپاسيوناتا»، والرباعيات الوترية الثلاث المهداة إلى الكونت راسوموفسكى، والرباعية الوترية العاشرة، والسمفونية «البطل» الإرويكا، وسمفونية القدر (الخامسة). ست سنوات فحسب تخرج خلالها هذه الأعمال العظيمة كلها.

لقد أتيح لنا أن نقدم هنا أغلب هذه المؤلفات، وخليق بنا أن نقدم الكونشرتو الخامس للبيانو، خاتمة كونشرتوات بيتهوفن كلها وأعظمها، وأقواها. حرص الخلف على إطلاق اسم الإمبراطور على هذا الكونشرتو، ولا نعرف لذلك علة إلا أن تكون تعظيمًا وإجلالاً لقدر الكونشرتو الخامس مقام مى بيمول. وقد عرفنا بيتهوفن كارهًا لتلك النعوت التى تشبه العلامات التجارية. ولا نحسب أن كلمة إمبراطور

كانت محببة بنوع خاص إلى بيتهوڤن، بعد ما سمع سنة ١٨٠٤ بأن بطله الكبير من بين الأبطال - نابليون بونابرت - قد تحول عن مبادئ الثورة الفرنسية، ونادى بنفسه، أو دفع الشعب إلى النداء به، إمبراطورًا للفرنسيس. فراح بيتهوڤن يضرب على اسم بونابرت فى مدونة سمفونيته الثالثة الإرويكا، ليضع بدله كلمته المشهورة «ألفت فى ذكرى رجل عظيم».

والكونشرتو الإمبراطور ألف فى محنة وطنية، فإن نكبة كبيرة حلت بالنمسا عام ١٨٠٨ عندما سقطت فينا عاصمة الهابسبورج تحت أقدام جيوش نابليون. ولم يكن بيتهوڤن ليطأطئ الرأس تحت وقر تلك المحنة، بل راح يؤلف الكونشرتو الظافر فى حمية ورجولة، وبروح لا يعرف الهزيمة، ولا يعترف لها بسلطان.

على أننا نبعد كثيرًا عن روح الموسيقى، لو اندفعنا فى هذا الطريق الوعر. إنما أردنا أن نحدد ظروف تأليف كونشرتو الإمبراطور. والفن الرفيع شىء لا يحده زمان، ولا يقيده الحدثان. وبيتهوڤن يمثل أقوى ما يبلغه رجل الفن وهو يغالب الأشجان والآلام، والمصائب الشخصية والعامة، ليخرج فنًا للفن خالصًا. فالفن سيد لا مسود.

وفهم الكونشرتو الإمبراطور يجب أن يقوم على إدراك معناه وبنائه الموسيقى، لا على موحياته الأدبية أو التاريخية. والكونشرتو بعامة مباراة بين آلة موسيقية مجتمعة. والكونشرتو الحقيقى، لا المزيف، هو والسمفونية سواء بسواء، لولا أن انفراد عازف السولو فى مواجهة خمسين أو سبعين أو مائة عازف يشكل صعوبة عويصة قلما ينجح فى اجتيازها مؤلفو الكونشرتوات ألا وهى صعوبة الموازنة بين آلة منفردة، وبين آلات كثيرة مجتمعة، مع الاحتفاظ بالأسلوب السمفونى. وما أسهل أن يؤلف العازف كونشرتو تكون فيه الغلبة لآلة السولو، فيختل البناء،

وينزل الأوركسترا إلى درك الخدم والندل.

ومشكلة أخرى يعانيها مؤلف الكونشرتو، وهى وقوعه فريسة للإعلان عن مقدرة العازف، والمباهاة بالصعوبات الآلية التى يحشدها فى مؤلفه، فيجتازها العازف مثلما يسلك البهلوان طريقه فوق سلك مشدود، أو يتشقلب من عقلة إلى عقلة، معلقة فى أعلى صرح السيرك.

ذلك لأن الكونشرتو بطبيعته مؤلف صعب الأداء، لا لمجرد الصعوبة، ولا لمجرد الإعلان عنها والمباهاة بها، بل لأن دور الآلة المنفردة، وهى تتبارى مع مجموعة الاوركسترا، مباراة عازف واحد مع خمسين أو مائة عازف، تقضى بأن يخرج السولو بكل قضه وقضيضه الموسيقى ليقف على قدميه، ويرفع رأسه وسط طوابير العازفين.

هذه الصعوبات والمشاكل الفنية يجب تقديرها إذا أردنا أن نفهم ونزن النجاح العظيم الذى حققه بيتهوفن فى الكونشرتو الإمبراطور. فالبناء هنا شامخ، لا خلل فى أجزائه، ولا عوج فى أعضائه. هو صورة كاملة مكبرة لجبار بين جبابرة الموسيقى، وفنان من أعمق وأقوى من عرفت الفنون كلها فى تاريخها الحافل.

وفهم الكونشرتو ـ أىّ كونشرتو ـ يفرض علنا مذاكرة ألحانه الأساسية لا فى صورتها على يدى العازف المنفرد، بل كما يؤديها الاوركسترا فى بساطتها فالأوركسترا يقدم تلك الألحان بالطريقة «الدغرى»، ثم يقول للسولو: «اتفضل ورينا شطارتك يا أمير». والأمير هنا لا يمكن أن يكتفى بإعادة الألحان كما عزفها الأوركسترا، وإلا صار أضحوكة بين العازفين. إنما هو يتلاعب بالألحان، ويحيطها بهالات من النغم، وينثر حولها من الزخرف الموسيقى ما تتفق وطبيعة الآلة الموسيقية التى يعزف عليها، وتستنفد كل طاقاتها وممكناتها الفنية والآلية.

والحركة الأولى من الكونشرتو أهم حركاته بعامة، وتكون فى أغلب الأحيان، ودائمًا فى الكونشرتو الكلاسيكى، مصوغة فى قالب الصوناتة. إنما يقتضينا تفهم هذا الكونشرتو أن نقول كلمة عن لازمة من لازمات الكونشرتوات، وهى المعروفة بالكادنسة، ذلك الفصل الهام من فصول الكونشرتو، كان المؤلف الأصلى فيها مضى يتركه فراغًا يملأه العازف ارتجالا، أو بما يشبه أن يكون ارتجالا. ويبدو أن بيتهوڤن أحس بأن الكونشرتو الخامس بعضلاته النافرة، وخطواته الظافرة، لا يحتمل توقفًا ولا تريثًا. فيجىء فى مدونة المخطوطة، وفى موضع الكادنسة من الحركة الأولى، ويكتب بخط يده، وباللغة الموسيقية المتداولة أى بالإيطالية، هذه الجملة:

Non si fa una cadenza, ma attacca subito al seguente.

بمعنى أن لا تؤدى هنا كادنسة، بل يقتحم العازف مايتلو من موسيقى.

ودليلى على أن ذلك لم يكن مجرد فكرة طارئة اقتضاها الرد والاستطراد، بل إنه تصميم أساسى فى بناء هذا الكونشرتو، هو أن بيتهوڤن صنع شيئًا عجيبًا فى الكونشرتو الإمبراطور، فلم يبدأه كما تبدأ الكونشرتوات عادة، أى باستعراض الألحان الأساسية من الأوركسترا، ولا حتى باستعراض الألحان الأساسية على البيانو، إنما يطلع علينا الكونشرتو بفقرات حرة عنيفة تشبه الارتجال، وتذكرنا بالكادنسات. فما إن يعزف التآلف الأساسى الكبير لمقام مى بيمول حتى يهجم البيانو بتلك الفقرات، تتخللها زخمات الأوركسترا بتآلفات هارمونية غير التآلف الأساسى الكبير، آخرها تآلف النغمة المسيطرة (الدرجة الخامسة). وهذه المقدمة الشبيهة ببوابة عظيمة، فهى إذن ليست خارجة على النظام العام فى الكونشرتو، وإنما هى ركن أساسى فى بناء الحركة. إنها تعلن انتهاء قسم التفاعل فى الحركة الأولى وبدء قسم إعادة العرض فى ختام الحركة، وقبل الكودا الطويلة.

وقانون المقابلة والمفارقة فى العمل الفنى يتضح فى هدوء **الحركة الثانية**، وهى لحن من تلك الألحان البيتهوڤينية السلسة الساذجة، تفيض شعرًا وتهزج غناء.

وليس هنا موضع التحدث ببراعة تميز بيتهوڤن، وطريقته فى الانتقال بين المقامات. فمقام الحركة البطيئة بعيد جدًا عن المقام الموسيقى للكونشرتو. مقامها سى من الديوان الكبير، ومقام الكونشرتو مى بيمول من الديوان نفسه. ويجب أن يعود الكونشرتو إلى مقام مى بيمول فى الحركة الثالثة. وبيتهوڤن كان فى إمكانه أن يقف عند نهاية الحركة الثانية، ليستأنف الكونشرتو حركته الثالثة، فى صيغة الروندو. ولكنه آثر أن لا يتوقف العازف، وفضل أن تتصل الحركة الثانية بما يليها دون مقاطعة. واقتضاء ذلك أن يتحايل على تآلفات البيانو والأوركسترا، فينقلنا عند نهاية الحركة الثانية فى رفق وتؤدة، من مقام سى كبير إلى مى بيمول، مع ما بينهما من ضعف آصرة القربى، ولذلك أحب أن تنتبه إلى هذه النقلة السحرية بين آخر الحركة الثانية وأول الحركة الأخيرة، وهذه **الحركة الأخيرة** مصوغة فى قالب الروندو.

Allegro -Adagio un poco mosso- Rondo: Allegro

الكونشرتو الرابع للبيانو والأوركسترا
مقام صول، مصنف ٥٨

عندما يحدث أن أقدم أكثر من عمل لمؤلف واحد، أخشى أن أكرر نفسى، فما بالك وأنا أقدم اليوم بيتهوفن للمرة الرابعة والعشرين*؟ وقد أتحاشى التكرار بأن أدخل إلى العمل ذاته دون مقدمات، مكتفيًا بما سبق لى فى عمل سابق من تقديم المؤلف. أما فى حالة بيتهوفن فإننى لا أتوانى فى تقديمه هو نفسه مثل عمله حتى فى المرة الرابعة والعشرين، لأن شخصية هذا الفنان الهائل ذاتها درس وعبرة.

أقدم الكونشرتو الرابع مقام صول للبيانو والأوركسترا، وبهذا الكونشرتو أكون قد عرضت أهم مؤلفاته فى ذلك الباب، وقد ألف من قبل الكونشرتو الأول والثانى، وهما من أعمال شبابه، أو ما يعرف بالدور الأول من أدوار تطوره الموسيقى.

إن مجرد تحليل الكونشرتو الرابع يفتح لى بابًا فى حياة بيتهوفن، يلقى ضوءًا على موحيات العمل الفنى. لقد ألف بيتهوفن هذا الكونشرتو عام ١٨٠٥، أى فى عامه الخامس والثلاثين. وكان قبل ذلك بسنوات قد بدأ يحس ببوادر المرض الذى أصاب سمعه وانتهى به إلى الصمم المطبق. وفى بداية شعره بالعلة الخطيرة، حرر وصيته المشهورة التى توحى بالمآسى الإغريقية، وهى المعروفة بوصية «هايلجنشتات». ولعلنا لاحظنا فى ما عرفنا أو سمعنا من أعمال بيتهوفن حيوية الموسيقى

* فى حساب ماقدم المؤلف للإذاعة وقد داول بين السمفونيات والرباعيات والصوناتات إلخ.

ودلالتها على حب الحياة عنده، وقوتها. فلم يكن بيتهوڤن من النوع الانطوائى الذى يحتوى حياة المجتمعات.

جاء من مسقط رأسه على ضفاف الراين بالبهجة، وفى دمه روح نبيذ الراين والموزيل. وكان من سلالة ترتد إلى أصل فلمنكى تنم عليه كلمة van فى اسمه، وكل ذلك يوحى بشخصية مرحة، تقبل على الاجتماع، وتحب الناس وتغرم بالنساء وكل مباهج الحياة. وانتقل بيتهوڤن من مدينة بون على الراين إلى عاصمة إمبراطورية الهابسبورج فى أواخر القرن الثامن عشر، شابًا بارعًا فى العزف على البيانو، وقد وفد على ڤينا يكمل دراسته الموسيقية على خيرة الأساتذة، فيصطفيه المجتمع الڤيناوى المرفه الأنيق، ويقبل عليه أولاد النبلاء وبناتهم يدرسون البيانو، وعلى رأس القائمة ابن الإمبراطور، الارشيدوق رودلف صفيه وصديقه. ويقدم مؤلفاته للبيانو والأوركسترا فى المجتمعات الأرستقراطية وفى حفلات عامة فينبهر المستمعون بثلاث خصائص: أولاها شخصيته المسيطرة، الثائرة على المجتمع القديم، المتأثرة بقارعة الثورة الفرنسية. وثانية تلك الخصائص براعة العزف على البيانو، لم تكن براعة الأكروبات وإنما مصدرها شخصيته الفذة، وثالثة الخصائص تقدمه بمؤلفات للبيانو وللرباعية الوترية وللأوركسترا وللمسرح، تثير بين النقاد جدلا ونقاشًا عنيفًا، يجمع بين التحامل والنقد المرير، والحماس البالغ.

ثم ينزل القدر بساحة الشاب الناجح المتألق فيصيبه فى أدق حواسه، بل فى أقرب الحواس اتصالا بالمجتمع، وهى حاسة السمع. فالمكفوف يتعذب وهو يسمع ما يسمع عن الألوان والخطوط، وفتنة الطبيعة وجمال المخلوقات ولكن فقده حاسة الرؤية لا تعزله عن المجتمع، مادام ينصت له، فيعوضه الصوت الحنون عما لا يرى بأن يصف له المبصرون ما يرون. هذا إلى أنه يتمتع بتغريد الطير، وجرس خرير الماء وصوت

تكسر أمواج البحر، ويسمع الموسيقى ويتمتع بالغناء. أما الأصم فهو عبء على نفسه، لا يرى مناصًا، عندما تزداد علته، من أن يأوى إلى دخيلة نفسه، ومن أن يتحاشى لقاء الناس، لا خشية أن يكتشفوا أمره فكشف الأصم ليس بحاجة إلى ذكاء شرلوك هولمز، ولكن ضيقًا بنفسه أن يضايق الناس. وما دام غير قادر على سماع ما يقولون، فما حاجتهم به، وإن كان فى أشد الحاجة إلى كل عطفهم وحنانهم وألفتهم.

وإذا كانت هذه هى مأساة الصمم، فما أقساها على رجل يقوم أساس فنه على حاسة واحدة لا ثانى لها، وهى حاسة السمع، سواء ألف وكتب موسيقاه، أو قام هو على عزفها وقيادة أدائها. ولقد انطوى بيتهوفن على نفسه بعد أن انتهت به علته إلى أن أطبق عليه الصمم إطباقًا واعتزل الناس فيما عدا الأخصاء، وانتهى أجله كعازف بارع على البيانو، وكقائد أوركسترا يقود عزف مؤلفاته. وقضى الردح الباقى له فى هذه الحياة يستمع إلى ألحان نفسه فى دخيلة نفسه، ويقدم للعالم تلك المؤلفات الصادقة البليغة التى لم يشهد تاريخ الفن الموسيقى كله شبيهًا لها.

بيتهوفن هذا يؤلف الكونشرتو الرابع للبيانو وقد أحس بأولى ضربات القدر، وأدرك مقدمة النهاية المحتومة لحياته كرجل مجتمع، وكعازف كبير.

وهذا الكونشرتو الرابع يصور لنا وقفة بيتهوفن بين ماض فيه البهجة والنجاح الاجتماعى، وبين مستقبل رهيب فى عزلة عن الناس، وخطر من أن لا يتمكن من إبلاغ رسالته الفنية كاملة إليهم.

وتفسيرى لهذا الكونشرتو تفسير شخصى، لأننى أرفض، كما رفض غيرى، الحكاية الرومانتيكية، وأظنها من تخريجات فرانز ليست الذى يرى أن الحركة الثانية للكونشرتو الرابع تصور أورفيوس الشخصية

الأسطورية اليونانية التى تمثل قدرة الموسيقى على الجنة والناس، بل وعلى كل العجماوات، والنبات والجماد. فعندما فقد أورفيوس زوجته أوريديس هبط إلى عالم الأموات يستعطف الآلهة السفليين، راجيًا أن يردوا عليه زوجته الحبيبة ليست، يرى فى الحركة الثانية للكونشرتو تمثيلا لهذا الاسترحام والرجاء. ولا نرفض هذا التفسير لأنه بعيد عن حقيقة الحركة الثانية، وإنما لأن بيتهوفن لم يشر عن بعد أو قرب إلى قصة أورفيوس، وصلتها بالكونشرتو. ثم إن تفسيرى يتناول الكونشرتو بأجمعه، لا حركته الوسطى وحدها. وإنك لتسمع فى حركتيه الأولى والأخيرة موسيقى كلها إقبال على الحياة وحب لها، موسيقى منشرحة الصدر تتنفس الهناء بجماع رئتيها ومن كل مسامها. وإذا بك تجفل وأنت تستمع للحركة الوسطى، وتستولى عليك الرهبة وأنت تنصت للأوركسترا، بينما لحن البيانو يستعطف فى حزن، ورنة استسلام موحشة. وقد يخفف الأوركسترا رويدًا من غلوائه، ولكنه لا يتحول عن لحنه الواحد، ولا يريم. وأظننى لست بعيدًا عن الصواب أن أرى فى لحن الأوركسترا هذا صوت القدر، وما نزل به حكمه على حياة بيتهوفن. وقد يلين القدر، ولكنه لا يملك أن يستسلم لرجاء بيتهوفن واسترحامه، لأن القدر نفسه ليس إلا صورة من إرادة الخالق بالمخلوق.. يبدأ الكونشرتو على البيانو لا على الأوركسترا، وفى هذا نزوع إلى التجديد. فالتقليد الكلاسيكى أن يبدأ الكونشرتو على الأوركسترا يقدم الألحان الأساسية ثم يتناولها البيانو فى تصرف. وقد عالج موزار مرة واحدة فى كونشرتو من أوائل كونشرتواته للبيانو بدء العمل على البيانو، ولكنه لم يعد إلى هذه التجربة. أما بيتهوفن فقد بدأ الكونشرتو الرابع على البيانو باللحن الأساسى الأول كما بدأ الكونشرتو الخامس بالبيانو أيضًا، يعزف ألحانًا فى شبه ارتجال لا علاقة لها بالألحان الأساسية. استمع إلى بداية الكونشرتو، ثم إلى الأوركسترا يعيد اللحن الأول الذى عزفه

البيانو، ولكن بتحويل فى المقام، ثم يسرد الألحان الأساسية لها حسب الأوضاع الكلاسيكية فى الأوركسترا، ويتلوه البيانو وهو يعيد هذه الألحان على طريقته. وأنبهك إلى صفة بارزة فى اللحن الأساسى الأول: وهى تغلب صفة الإيقاع على اللحن، ثم هو إيقاع كثيرًا ما يطرق أسماعنا فى مؤلفات بيتهوفن الكبيرة، أما اللحن الإيقاعى الأول وتعارضه فى مفارقة فنية جميلة.

بعد هذا يجيء قسم التفاعل وفيه مثال من أروع الأمثلة على قدرة بيتهوفن الخارقة فى تطوير ألحانه الأساسية. وهذا التفاعل حدا بكثير من النقاد إلى وضع الكونشرتو الرابع على رأس قائمة الكونشرتوات كلها، لا يقارنون به سوى كونشرتو بيتهوفن للفيولينة. وإنك ستلاحظ فى قسم التفاعل مداولات ومقارعات بين الأوركسترا والبيانو، كلها نشاط وبهجة وإقبال على الحياة ويعود قسم العرض، وفى نهايته يقدم بيتهوفن كادنسة من تأليفه، ولم يكن العازفون يرحبون بها كثيرًا فيما مضى من الزمان. ولكنى ألاحظ مغتبطًا أن عصرنا أحرص على أصول الأشياء، وأن غالبية عازفيه يقدمون هذه الكادنسة. وهى تعالج فى ترصيع بديع ألحان الحركة كلها.

يتلو هذه **الحركة الوسطى**، وقد قدمنا لها فى صدر الحديث، وأضيف كلمة بسيطة عنها، وهى مخالفتها لعرف الحركات البطيئة التى تكون فى الغالب مجرد تغريد غنائى أو تأملات موسيقية، يتداولها الأوركسترا وآلة السولو. أما هنا فهى صراع حقيقى أو ديالوج درامى بين الأوركسترا يمثل حكم القدر، والبيانو يستعطف ويسترحم.

وإذا **بالحركة الأخيرة** تعود إلى مرح الحياة، وفيها معنى تغلب بيتهوفن روحيًّا على قسوة القدر. فإن كان قدر له أن يصاب فى سمعه

فليس معنى هذا أن يطأطئ رأسه، ويستسلم لليأس. إنه يغالب علته، ويفتح مغاليق نفسه الغنية يخرج منها للنـاس ثمرًا جنيًّـا، ذلك الفن العلوى الذى ينعم العالم إلى اليوم ببهجته، وتتنسم الأرواح بفضله ذرى الجمال، وتحلق فى أجواء الخيال.

Allegro moderato. -Andante con moto.- Rondo. (Vivace).

كونشرتو الفيولينة والأوركسترا
مقام رى، مصنف ٦١

من أحسن ما سمعت أخيرًا أن أستاذًا كبيرًا للعمارة فى الخارج يبدأ دروسه بإسماع الطلبة السمفونية الخامسة لبيتهوفن. أى أنه يقدم لطلبته مثلا كاملا للبناء الجميل المتناسق، والبنيان الشاهق الشائق.

وكونشرتو الفيولينة مثل مكتمل للعمارة الموسيقية. صفحة من تلك الصفحات التى خطتها عبقرية الإنسان لتبقى فى طرس الزمان تؤنس وحشته وتعمر وحدته.

ويجدر بنا أن نعرف ما هو الكونشرتو بعامة، قبل أن نتحدث عن كونشرتو الفيولينة لبيتهوفن بخاصة. الكونشرتو بمعناه الحديث، أى من عهد موزار، مؤلف لآلة موسيقية واحدة، وربما لآلتين أو أكثر، يصطحبها الأوركسترا ويتبع هذا أن الكونشرتو مباراة بين الفرد والجماعة، بين آلة موسيقية وبين الأوركسترا. فالصراع هنا ليس صراعًا بين مجموعتين من الألحان الأساسية بقدر ما هو تسابق بين الآلة المفردة «للسولو» وبين المجموعة الأوركسترالية. وتركيب الكونشرتو مشتق هو أيضًا من تركيب الصوناتة، الألحان فيه تتعارض فى الحركة الأولى للصوناتة، وتتفاعل متنقلة بين المقامات المختلفة، ثم تعود منصاعة إلى المقام الأساسى للحركة الأولى. وقد اقتضى اشتراك «السولو» مع الأوركسترا، إجراء اختزالات وتصرفات فى قالب الصوناتة افترضتها طبيعة المباراة، من بينها فى الأغلب الاقتصار على ثلاث حركات بدل أربع حركات السمفونية.

الكونشرتو عمل سمفونى لا شك فى هذا، يبرز صفات الآلة المفردة فى مواجهة المجموعة الكبرى.

وكونشرتو الفيولينة لبيتهوفن طراز من التأليف لم يلحقه فى نوعه مؤلف إلى اليوم. وقد نذكر مجموعة من الكونشرتوات المشهورة للفيولينة، من تأليف برامز ومندلسون وشپور وماكس بروخ وتشايكوفسكى وألبان برج وبيلا بارطوك وبروكوفيف. ولكنا حين نطرق باب كونشرتو بيتهوفن للفيولينة، فقد طرقنا باب العلم والمعرفة من مرتفعات الفن الشماء. قد يصيبنا الدوار فى هذا الارتفاع، ولكنه قطعًا يفسح لنا مجال النظر فنطل على تلك المؤلفات الكبرى من عل كأننا واقفون بقمة «مونبلان» تطالعنا قنات أقل ارتفاعًا وإن كانت هى أيضا جميلة رائعة.

وعمل الإيقاع فى هذا الكونشرتو شبيه بعمل لحن الافتتاح فى السمفونية الخامسة إذ يبدأ الأوركسترا بضربات أربع للطنبالة مشدودة على نغم رى. لا أريد أن أرتكب شطط المغرقين فى التحليل الذين يردون العمل السمفونى كله إلى مجرد خلية إيقاعية أو عبارة موسيقية. ولكن مما لاشك فيه أن الانتباه إلى هذه الضربات الأربع سوف يساعدنا مساعدة ذات خطر على متابعة الحركة الأولى للكونشرتو.

فسوف تطرق آذاننا مرات عدة خلال الحركة الأولى، لا يؤديها الطبل وحده بل تعزفها آلات النفخ تارة، والآلات النحاسية تارة أخرى، بل إن الوتريات كلها، حتى آلة السولو، سوف ترددها.

يبدأ الكونشرتو إذن بضربات الطنبال، ثم يعرض الأوركسترا سلسلة من النغمات الرائقة الهادئة، فنشعر كأننا فى روضة هانئة ذات يوم من أيام ربيع صفت سماؤه، وغردت أطياره وتفجرت ينابيع أمواهه.

لا أحسب أننا بعد هذه السلسلة اللحنية نسمع لحنا جديدًا فى الحركة الأولى، فهل نضب معين التأليف؟ كلا، فهذا العرض يكشف لنا عن ظاهرة من ظواهر الموسيقى المتطورة: ظاهرة الإبداع الموسيقى عندما يكون شيئًا غير مجرد التلحين والتنغيم. فالفيولينة فى هذا الكونشرتو سوف تدخل بألحان تبدو لأول وهلة كأنها ألحان جديدة، وما هى بجديدة. لكأنى بألحان العرض الأوركسترالى مجموعة من الشبان والشابات فى لباس العيد أهلت علينا بموكبها البهيج ثم هى تصطف على الجانبين لتفسح مجالا للعروس ـ أى للفيولينة المفردة ـ وسوف تظهر العروس متشحة بأردية شبيهة بملابس الفتيات فى هذا الموكب، ولكنها فى نفس الوقت ملابس العروس: كلها وشى وتطريز، وجواهر تلمع، وحلى يوسوس.

لكأنى بالفيولينة تقول لنا وللأوركسترا: هذه طريقتى فى عزف كل تلك الألحان وبينها الفيولينة تحلق وتتراقص وتنحنى وتستدير، يحرص الأوركسترا على أن يذكرها بالأنغام الأصلية، وكأنه ينبهها إلى عدم الإغراق فى الدلال والشخلعة. وليس العروس مستعدة للاستجابة، فهى مصرة على التلاعب بكل تلك الألحان كما يتلاعب النسيم بأقواس الماء وخطوطه ترسمها النافورة صعدًا فى الجو، وإنها لتنتهز أول فرصة لتنشدنا لحنًا هو خلاصة شعورها بالشجى فى هذا الموكب السعيد، بالشجى لا بالشجن عندما تتحول لفترة إلى مقام صول صغير. فلنترك المعانى الشعرية التى يوحى بها هذا الكونشرتو الجميل لنلزم جادة الاعتدال فى التعبير، فالكونشرتو وسيلة لإظهار براعة الآلة المنفردة وقدرتها التعبيرية، وتلاعبها بالنغم تبعًا لصفاتها ونشأتها وألوانها الصوتية، والآلة وحدها ليست ذات براعة بالطبع، وإنما الحذق والمهارة هنا يظهرهما العازف، الذى يستخرج كل مكنوناتها.

ومن الخطأ الشائع ـ الذى تقع فيه بعض التعاريف الموسيقية ـ أن نقول بأن الكونشرتو مؤلف لإظهار براعة العازف. فالبراعة يجب أن تجىء نتيجة للتعبير لا أن تصبح هدفاً فى ذاتها. وكثير من العازفين «الفيرتوزو» الذين ألفوا كونشرتوات وقعوا فى هذا الخطأ حينما حشدوا صعوبات العزف، وأقاموها كتلا متراصة لغير هدف، إلا مجرد الطنطنة وإظهار الشطارة والأكروباتية.

أما الكونشرتو موضوع حديثنا فهو عمل نابع من صميم إحساس مؤلف موسيقى عظيم. الصعوبة والبراعة والترصيع فيه وسيلة لا غاية، أو هى نتيجة لبواعث تأليف الكونشرتو، كمباراة بين آلة السولو والمجموعة الأوركسترالية. ومن يقول المبارة يقول بذل الجهد وإبداء القدرة.

ومع ذلك فقد ترك مؤلف الكونشرتو فسحة بارحة للعازف يندفع فيها حسب وحيه، ويتلاعب فيها بألحان الكونشرتو وحده، دون مصاحبة الأوركسترا.

تلك هى فترة «الكادنسة»، وتجىء قبيل انتهاء الحركة الأولى. وما أكثر ما كتب الموسيقيون والعازفون كادنسات لهذا الكونشرتو، ويبدو لى أنّ معظم العازفين يقبلون على كادنسة كرايسلر، عازف الفولينة الأكبر فى النصف الأول من هذا القرن.

الحركة الثانية: تعارض سابقتها أبدع معارضة. تلك أسرعت وعنفت وتراقصت وتقلبت، وهذه سوف تظل فى مكانها لا تكاد تغادر مقام صول كبير لحظة حتى تعود إليه. إنها حركة التأملات الشعرية، وقد نسى الموسيقى والعازف والأوركسترا أنهم اجتمعوا لمباراة حبية، أو لمشاحنة طارئة. إنهم يتبادلون الألفاظ المعسولة فى صيغة هذه الألحان الجميلة، أو هم يتبادلون خطراتهم فى جو من الألفة.

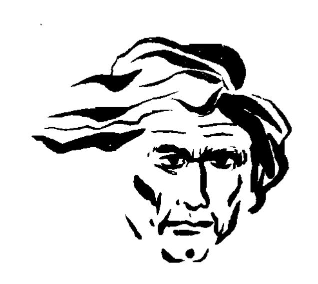
ما هى تلك القوة القادرة على إخراجنا من مجال هذه التأملات الهادئة؟ إنها لقوة الاندفاع حينما يتحول النغم فجأة من صول كبير ليعود إلى المقام الأصلى للكونشرتو (رى كبير) فى الحركة التالية:

الحركة الثالثة: نعود فيها إلى شباب الموكب الذى تصورنا فى الحركة الأولى وقد نزلوا إلى حلبة الرقص. فهذه الحركة الأخيرة ـ كعادتها فى ختام الكونشرتوات ـ روندو، أى أنها مؤلفة من لحن يتوسط استطرادات لحنية، واللحن يعود فى هذه الحركة ثلاث مرات على الأقل. تتلاعب الفيولينة به وبأشباهه بين كل عودة، والأوركسترا يعاكسها أو يصطحبها، أو يتركها ترقص وحدها.

وهنا أيضًا يشجينا بيتهوفن بفقرة من مقام صول صغير كما فعل فى الحركة الأولى.

ثم يتدافع عباب النغم فلا نرى إلا زبدًا ورذاذًا، وينتهى الكونشرتو بوقفة عجيبة للأوركسترا وكأنه يتوقع للفيولينة أن تستمر فى دورانها ورقصها فإذا بها تتناول لحن الروندو فى رقة خافتة لتختتم الحركة فجأة، وكأنها تثبت لنا أنها كانت وظلت طوال هذا الكونشرتو صاحبة الحول والطول.

Allegro mo non troppo-Larghetto- Rondo



الكونشرتو الثلاثى
مقام دو، مصنف ٥٦

نقدم الكونشرتو الثلاثى لبيتهوڤن، ألفه فيما بين عامى ١٨٠٤، ١٨٠٥، لثلاث آلات: فيولينة وفيولونسيل وبيانو، مع الأوركسترا طبعًا، وألفه فى ظروف غير معروفة، وذكر صديقه شندلر أن هذا الكونشرتو مؤلف لتلميذ بيتهوڤن، الشاب الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج، وكان عازفًا على البيانو. هذا بينما نرى بيتهوڤن قد أهدى الكونشرتو فعلا إلى الكونت لو بكوفتز من مجموعة أصدقائه الأقربين.

وأقدم هذا الكونشرتو فى أعقاب تقديمى لكونشرتوات لآلة واحدة: فيولينة، أو فيولونسيل، أو بيانو، ثم السمفونية كونشرتانتى لموزار، وهو كونشرتو لآلتين: الفيولينة والفيولا، وأخيرا الكونشرتو المزدوج لبرامز، وهو للڤيولينة والڤيولونسيل*. والآن أقدم كونشرتو لثلاث آلات: فيولينة وفيولونسيل وبيانو. وبذلك نحقق التعريف بضرب من الكونشرتوات كان يعالج قبل عصر موزار وبيتهوڤن بكثرة، فيما عرف باسم «الكونشرتو جروسو» وانصرف عن هذا الضرب المؤلفون الموسيقيون، بعد عهد باخ وهيندل، إلى كتابة الكونشرتوات المعروفة للآلة المنفردة، فيما عدا تلك الشواذ التى قدمتها وأقدمها.

وعزف الكونشرتوات لأكثر من آلة واحدة يقتضى اجتماع اثنين أو ثلاثة من العازفين الكبار «الفيرتيوز» فى صعيد واحد، مع أوركسترا كبير، لأدائها. وهذا لا يتيسر كثيرًا فى عالمنا الحاضر، وحياة عظماء

* راجع الملحوظة بصفحة ١٣١.

العازفين انتقالات بين مشارق الأرض ومغاربها، تبعًا لعقودهم مع منظمى حفلات الاستماع. على أن عصر التسجيل سهل علينا أمر هذه الكونشرتوات المركبة، ويسر لنا سماعها.

والكونشرتو الثلاثى لبيتهوڤن لا يعتبر من أعماله الكبرى بأية حال، ولا يمكن أن يقارب لا بكونشرتو الفيولينة، ولا بكونشرتواته الثلاثة الأخيرة للبيانو. ويكاد يتفق قول النقاد والمعلقين على أن الكونشرتو الثلاثى عمل جاف، ناشف، أظهر بيتهوڤن براعته فى البناء، وهو يؤلفه، وفى التصرف، وفى حسن الموازنة بين آلات ثلاث والأوركسترا دون أن يبلغ انفعاله الموسيقى، وملكة الخلق والإبداع والثورة على الأوضاع، ما حققه فى مؤلفاته العظيمة. ولم أر فى المؤلفات الكثيرة تحت يدى عن بيتهوڤن سوى واحد، دافع عن هذا الكونشرتو دفاعًا مجيدًا، هو الموسيقى البريطانى العلامة سير دونالد توڤى. ورأيه له وزنه ما فى ذلك من شك. وقد أثبت فى تفاصيل تحليله للكونشرتو الثلاثى أنه عمل كبير، وفسر سر جفافه تفسيرًا فنيًّا، ولكنه رفض أن يعترف بضعف الانفعال فيه وقال بالنص: «لو أن هذا الكونشرتو من مؤلفات موسيقى غير معروف، لم يكتب غيره، ومات عنه، لقال الناس الذين ينزلون بكونشرتو بيتهوڤن عن مستوى موسيقاه. ما أعظمه كونشرتو!».

مقدمة ضرورية لعرض الكونشرتو على السامع، وله أن يكون رأيه الخاص فلن أحاول أن أدخل معه فى التفاصيل الفنية التى حدت بالسير دونالد توڤى إلى مخالفة الإجماع على أن نفس الإلهام فى هذا الكونشرتو مقطوع. بل أرغم أن التفاصيل الفنية لا داعى لها، فهو سهل، بسيط، ألحانه الأساسية واضحة تمامًا، واشتراك الآلات الثلاث مع الأوركسترا وتداولها الألحان ليس بحاجة إلى إيضاح خاص. ومع انحيازى إلى جانب السير دونالد، ومتابعتى له فى دفاعه، فإن إعدادى لهذا الحديث، واستماعى

إلى الكونشرتو مثنى وثلاث ورباع كشف لى عن الأسباب التى جعلت النقاد ينالون من قيمته. وإذا أردت رأيى سلفًا، فإن ألحانه سطحية، عادية، وإنما تنقذ الكونشرتو فعلا عبقرية بيتهوڤن فى البناء والتصرف والمداولة بين الأوركسترا وآلات السولو الثلاث.

وبيتهوڤن لم يقم هنا بثورة على الأوضاع، بل قدم الألحان الأساسية للحركة الأولى على الأوركسترا، كالمعتاد فى تأليف الكونشرتو الكلاسيكى، ثم جعل كل آلة من الثلاث تؤدى دورها فى عرض الألحان الأساسية، بادئًا بالفيولونسيل، فالفيولينة، ومثلثًا بالبيانو.

لاحظوا قوة التماسك، وحسن المبادلة بين آلات السولو واحدة بواحدة وبينها كلها وبين الأوركسترا كمجموعة مقابلة.

الحركة الثانية: تبدأ على الوتريات مكتومة، ولا يدعها الفيولونسيل طويلا حتى يمزج هو بلحن الحركة البطيئة، وبنسج البيانو نسيجه الرقيق حول اللحن. ولكن دور البيانو الرئيسى لن يجىء إلا بعد أن ترتفع الفيولينة والفيولونسيل إلى طبقاتها العالية، وينزل البيانو إلى طبقاته الخفيضة، فينقل الحركة من طورها الغنائى إلى شىء من الدراما، وبعد هذا يدخل الأوركسترا لينقل مقام الحركة من لا بيمول البعيدة عن مقام الكونشرتو الأصلى (دو) إلى مقام صول. وتعدنا الفيولونسيل إعدادًا طيبًا لدخول الحركة الأخيرة.

الحركة الثالثة سماها بيتهوڤن: روندو فى الأسلوب البولندى، وبمعنى آخر فى أسلوب الرقصة المسماة (البولونيز). ويحمل الفيولونسيل عبء البولونيز فى مطلع الحركة، إذ يظهر أن بيتهوڤن آلى على نفسه أن يعطى هذه الآلة حقها وأكثر من حقها فى الكونشرتو الثلاثى.

وتداول اللحن الأساسى للبولونيز استطرادات جميلة.

وأظن فيما قدمت الكفاية إعدادًا للاستماع إلى عمل ندر أن نلتقى به قاعات الكونسير. وهو إن قصر عن مدة أعماله العظيمة، فما زال يحتفظ بآثار ذلك العبقرى الفـذ، صورة من قـدرته عـلى البناء السمفـونى، والمؤالفة بين ثلاث آلات السولو والأوركسترا..

Allegro -Largo- Rondo alla Polacca.



الافتتاحيات

بعض افتتاحيات بيتهوڤن

قد يجيء اليوم الذى أعنى فيه بفن الغناء الغر. كما عنيت بموسيقى الآلات؛ ولا أتصور أن أطرق موضوع الغناء سواء فى الليدر الألمانية أو ما يماثلها فى الأغانى الفنية غير الألمانية، أو فى الأوبرا، قبل أن يكون السامع المصرى قد أعد إعدادًا كافيًا لتذوق الغناء الأوربى، أو على الأقل لإدراك مراميه، وارتفاع قدره بالنسبة للألحان الشعبية، أو الأغنيات السوقية التى تضيق بها آفاق الشرق والغرب، منطقة فى فضاء الأثير من محطات الإذاعة المسموعة والمرئية، وفى دخان الحانات وأضواء المسارح الاستعراضية.

ولقد عرفنا بيتهوڤن مؤلفًا للموسيقى الأوركسترالية، والرباعيات الوترية وما إليها من موسيقى الصحاب. ولا شك فى أن عظمة بيتهوڤن تقوم على تلك الموسيقى أكثر مما تقوم على مؤلفاته الغنائية للصوت المنفرد أو الأصوات مجتمعة ولكن لبيتهوڤن أوبرا واحدة عرفت أول ما عرفت باسم بطلتها ليونورا ثم تحولت نهائيًّا إلى ما نعرفه اليوم باسم أوبرا «فيديليو»، وهو الاسم الذى استعارته بطلة القصة عندما تنكرت فى ثوب فتى لتنقذ زوجها من موت محقق. ولقد قدمت على المسرح أول ما قدمت عام ١٨٠٥، وفى أسوأ الظروف. عندما احتل جيش نابليون ڤينا، وكانت غالبية المتفرجين على «فيديليو» من أفراد الجيش الفرنسى. أما الجمهور الڤيناوى من الطبقات العالية فقد هاجر معظمه إلى خارج عاصمة الهابسبورج. والافتتاحية التى قدمت للأوبرا حينذاك تعرف اليوم باسم **«ليونورا رقم ٢»** مصنف ٧٢ مقام دو.

وأعاد بيتهوڤن صياغة أوبراه، وضم شتيتها الموزع على ثلاثة

فصول، فى فصلين اثنين، ثم كتب لها أشهر افتتاحية، بل عملا من أعظم أعماله السمفونية وهو «**ليونورا رقم ٣**» مصنف ٧٢أ مقام دو. وقدمت «فيديليو» بصورتها الجديدة عام ١٨٠٦ ثم اختفت لبضع سنوات، فيما عدا مشروع تقديمها بمدينة براج، وقيل بان بيتهوفن كتب لها افتتاحية ثالثة، وهى التى نعرفها اليوم باسم «**ليونورا رقم ١**»مصنف ١٣٨ مقام دو، ويظهر أن البحوث الحديثة تحققت من أن «ليونورا رقم ١» كانت مسودة لليونورا رقم ٢. وعلى كل فإن مشروع تقديم أوبرا «فيديليو» فى براج لم يتم. وكان عليها أن تنتظر حتى عام ١٨١٤ وقد عاد بيتهوفن إليها يرتق ويرقع وينمق، بل كتب بعض موسيقاها من جديد. ثم ألف لها **افتتاحية رابعة** هى التى تعرف باسم «**فيديليو**» مقام «مى» مصنف ١١٥، وتحمل وحدها اسم الأوبرا التى تقدم لها.

وأوبرا «فيديليو» من الناحية الفنية تسمى «أوبرا - كوميك» وهى الكلمة التى نخطئ دائما فى ترجمتها بأوبرا هزلية، وليس فيها هزل، وقد تنتهى بمأساة «كارمن» مثلا أوبرا - كوميك، وتنتهى بمقتل كارمن. الأوبرا - كوميك هى مسرحية غنائية تتخللها بعض فقرات كلامية لا تغنى. أوبرا - كوميك «فيديليو» تحكى قصة ليونورا ووفائها لزوجها فلورستان، منقولة عن تمثيلية فرنسية عنوانها «ليونورا أو الوفاء الزوجى». تحدث وقائعها فى إسبانيا حيث يلقى فلورستان فى جب مظلم، بقلعة، دون محاكمة، أو ذنب جناه. إنما كان هو ورفقاؤه فى ذلك السجن الرهيب ضحايا رجل اسمه بيزارو يتحكم فى شئون أهل إقليمه، ويلقيهم فى السجن تبعًا لمزاجه، أو لهفوات تتصل بشخصه يعتبرها جرائم، يعاقبهم عليها بزجهم فى السجن. ومن الواضح أن المؤلف الفرنسى كان يعنى التعريض بسجن الباستيل، وخطابات الإيداع بذلك السجن، المعروفة باسم «ليتر ده كاشيه».

ويعرف الظالم بيزارو أن وزير الدولة فى طريقه إلى زيارة القلعة، وأنه لابد يكتشف مظالمه، فيأمر السجان بحفر قبر لورستان تمهيدًا لقتله، وإخفاء معالمه فى تلك الحفرة. وكانت ليونورا زوجة فلورستان قد تخفت فى ملابس الفتيان واستطاعت أن تنفذ إلى داخل السجن تحت اسم «فيديليو»، وتعمل مساعدًا للسجان. والفصل الأول من الأوبرا ضعيف، يحكى قصة وقوع ابنة السجان فى غرام «الفتى فيديليو» أى ليونورا المتخفية - وانصرافها عن حبيبها الأول. أما الفصل الثانى فهو القصة وعقدتها حينما تشارك ليونورا السجان فى حفر قبر زوجها فلورستان. وإذ يتقدم بيزارو لينفذ جريمته، تخرج ليونورا مسدسًا تسدده إلى صدره، فلا يحير حراكًا. وفى تلك اللحظة تنطلق أصوات النفير من بعيد، معلنة قدوم وزير الدولة ليخلص فلورستان وبقية المعتقلين من سجنهم، ويجتمع الشمل بين فلورستان وزوجته الوفية ليونورا التى تنكرت باسم فيديليو، ومعناه «وفى» أو «وفاء».

وتختلف آراء الناس فى الحكم على أوبرا «فيديليو» لبيتهوفن. فمن قائل بأنها ترتفع إلى مستوى أعماله الكبرى كعمل فى ذاته، وإن لم يحقق مستلزمات وقواعد الأوبرا فى زمانها. ومن معترف بأن قصورها عائد إلى نقص تلك المستلزمات والقواعد، وعدم توفيق بيتهوفن فى الكتابة للأصوات، بحكم أن عبقريته لا تتجلى إلا فى مؤلفاته للآلات منفردة ومجتمعة، ويرون فى كل هذا ما يجعل من «فيديليو» عملا ثانويا فى مؤلفات بيتهوفن.

ولكن الحقيقة، بصرف النظر عن حكاية مستلزمات المسرح الغنائى، وهى فى معظمها تقاليد سخيفة، الحقيقة أن «فيديليو» أوبرا فريدة فى بابها جديرة بأن توضع ضمن أعمال بيتهوفن العظيمة. وحقيقة أخرى هى أن «فيديليو» لم تحظ ضمن مؤلفات بيتهوفن بحقها من الذيوع، ولا يمكن أن تحسب ضمن الأوبرات التى سادت أو تسود فى المسرح

الغنائى بعامة، وربما صحح الألمان ذلك الوضع بعنايتهم الدائمة بإخراج «فيديليو» على مسارحهم الغنائية، وقد شاهدتها أول ما عرفتها فى أوبرا برلين قبل الثلاثينات، وأظنها قدمت فى أوبرا القاهرة منذ بضع سنوات.

ومهما اختلفت الآراء فى الأوبرا ذاتها، فلا أثر لهذا الخلاف فى الحكم على افتتاحية ليونورا ٣. فهى صنو لمصنفات بيتهوفن العظيمة، وتعتبر حركة سمفونية كاملة، وتصويرية إلى هذا، بحيث يعدها بعض النقاد قصيدًا سمفونيا قبل أن تعرف الموسيقى التصويرية بهذا الاسم.

وأهداف اليوم إلى إثبات حقيقة واحدة، وهى أن عبقرية بيتهوفن من ناحية التعبير الموسيقى، عبقرية درامية أولا وآخرًا، وأمر هذا واضح فيما قدمنا ونقدم له من أعمال كثيرة، واضح فى سمفونياته، وكونشرتواته، وصوناتاته للبيانو ورباعياته الوترية، ويتضح لنا اليوم فى افتتاحياته وسنكتفى منها بافتتاحيتين من افتتاحيات أوبرا «فيديليو» الأربعة، ثم بافتتاحية «إيجمونت»، وأخيرًا بافتتاحية «كوريولان».

اخترت لكم من أربع افتتاحيات أوبرا بيتهوفن «فيديليو» آخر ما ألفه منها، وهى الافتتاحية التى تحمل عنوان الأوبرا. ثم نسمع بعد ذلك ثانى ما ألف لها، وهى الافتتاحية المشهورة باسم «ليونورا رقم ٣». ولقد اخترنا «فيديليو» أولا لأنها من مقام مخالف لمقام الافتتاحيات التى تحمل اسم ليونورا وهو دور كبير. أما «فيديليو» فهى فى مقام مى كبير. وأهم من ذلك أن افتتاحية «فيديليو» منشأة على ألحان تخالف كل الألحان الواردة فى افتتاحيات ليونورا، ولأن فيها تصويرًا طيبًا لما تجىء به قصة الأوبرا، وأخيرًا لأنها الافتتاحية التى جرى العرف منذ أيام جوستاف مالر فى أوبرا ڤيينا، على اختيارها لتقدم للأوبرا عندما تعرض على المسرح، وفى هذه الحالة، تعزف افتتاحية ليونورا رقم ٣ فيما بين المنظر الأول والمنظر الثانى من الفصل الأخير.

(فيديليو، مصنف ١١٥)

فلنبدأ إذًا بافتتاحية «فيديليو» رابعة افتتاحيات بيتهوفن لأوبراه الوحيدة بهذا الاسم. والملاحظات التى أحب أن يذكرها المستمعون بخصوص الافتتاحيات الموسيقية الجبارة هى أنها غالبًا ما تصاغ فى قالب الصوناتة، أو ما يسميه الإنجليز قالب الحركة الأولى للصوناتة. وهذا من شأنه كما تعرفون خلال تحليلى للسمفونيات والصوناتات، أن يضفى على الافتتاحية ذلك الجو الدرامى المميز لقالب الصوناتة نتيجة عرض لحنين أساسيين متعارضين، يجرى الموسيقى عليهما تفاعلاته ثم يعود إليهما وقد اتفقا فى المقام الأساسى للحركة وفى افتتاحية «فيديليو» يقدم بيتهوفن لحنين أساسيين، يجرى عليهما تفاعلا قصيرًا، ولكنه فى القسم الأخير يدخل باللحن الأساسى الثانى فى مقام موسيقى بعيد، وعلى النفير، ثم يتحول به حتى يصل إلى مقام الافتتاحية مى كبير، وهنا تعلن الطرمبونات دخول اللحن الأول فى المقام نفسه، وتهدأ الموسيقى فى فقرة بطيئة، لتقدم الكودا السريعة جدا.

(ليونورا رقم ٣ مصنف ٧٢أ)

بعد سماع افتتاحية «فيديليو» نستمع إلى افتتاحية «ليونورا رقم ٣» أشهر الافتتاحيات طرًا، ومن أفخم أعمال بيتهوفن الأوركسترالية وسندرك بعد تحليلها والاستماع إليها لماذا رأى الفنان الأعظم، بثاقب عبقريته، وبما حصل عليه من بعض خبرة بالمسرح، ونتيجة لتجاربه المريرة فى تأليف وإخراج أوبراه، أن افتتاحية «ليونورا رقم ٣» تقضى

قضاء مبرمًا على الفصل الأول من الأوبرا. فهذا الفصل هو قصة تقليدية لغرام ابنة السجان بالشاب فيديليو - أى ليونورا المتنكرة - وصدودها عن حبيبها الأول. وذاك ضرب من الكوميديا العاطفية لا يتفق وعظمة افتتاحية ليونورا رقم ٣، وهى التى تصور جو الحادث الدرامى فى الفصل الثانى، حادث حفر قبر فلورستان إعدادًا لقتله ودفنه، ثم مجىء الظالم بيزارو لتنفيذ خطته الدامية، ومقاومته بواسطة الزوجة الوفية. ثم أصوات الأبواق تعلن مقدم وزير الدولة ليعيد العدالة إلى مجراها. وهذا ما حدا بيتهوفن إلى إعداد الافتتاحية المسماة « فيديليو ».

تبدأ افتتاحية « ليونورا ٣ » بلحن بطىء « أداجيو »، نسمع فيه بعض اللحن الذى يغنيه فلورستان فى سجنه، وهو يتذكر أيامه السعيدة مع زوجته الحبيبة، وكفاحه فى سبيل الحق والحرية، مما أودى به إلى غيابات السجن يرسف فى الأغلال والسلاسل.

ويبدأ قسم العرض « الليجرو »، وهو مؤلف من اللحنين الأساسين، فى قالب الصوناتة وعليهما يقوم بناء الافتتاحية.

وينصرف بيتهوفن مباشرة إلى قسم التفاعل، وهو مؤسس فى أغلبه على اللحن الأهم، وهو الأول. وفى هذا الموضع من الافتتاحية - أى فى قسم التفاعل يدخل لحن الطرومبيته ويعزف خارج المسرح، إشارة إلى ما يحدث فى الأوبرا ذاتها، عندما ينفخ حراس أبراج القلعة فى بوقاتهم إعلانًا بقدوم وزير الدولة ليخلص فلورستان والسجناء من أيدى ظالمهم بيزارو. وبعد نهاية قسم التفاعل بعزف الطرومبيته يعاد عرض اللحنين، فى مقام « دو » من الديوان الكبير، وتنتهى الافتتاحية بكودا تعبر عن الفرح بنصرة الحق والعدل، على الظلم والبهتان.

(إيجمونت، مصنف ٨٤)

بقى علينا أن نسمع افتتاحيتين لاشك أنهما أقل عظمة وفخامة من ليونورا رقم ٣، ولكنهما يؤكدان ما أنا بسبيله، وهو القوة الدرامية التى تنبعث من موسيقى بيتهوڤن بوسائل غاية فى الوضوح والبساطة: افتتاحية «إيجمونت» وافتتاحية «كوريولان» وهما لا تفتتحان أوبرا، بل تقدمان لدرامتين مشهورتين: «إيجمونت» تأليف جوته، و «كوريولان» تأليف شاعر نمسوى اسمه يوزف فون كوللن.

ألف بيتهوڤن افتتاحية إيجمونت فى أواخر سنة ١٨٠٩ وانتهى منها فى أوائل سنة ١٩١٠، ولم يتقاض عنها أجرًا، لأنه كما قال «كتبها حبا فى الشاعر جوته» ولقد علق الكاتب الموسيقى هوڤمان على هذه الافتتاحية بقوله «إنه لما يثلج الصدر أن نرى عظيمين من أقطاب الفن يجتمعان سويا فى عمل عظيم».

ولن أقف طويلا فى تقديم افتتاحية إيجمونت، إنها تصور المقابلة بين جبروت المستعمر الغاصب، وآلام الشعب المغلوب على أمره. والقصة تصور بطلا من أبطال الوطنية، وشهيدًا من شهدائها فى الأراضى الواطئة، عندما كانت خاضعة للحكم الاسبانى، يحكمها جبار سفاح، هو دوق «ألبا». هذا البطل هو إيجمونت الذى يستشهد دفاعًا عن الحرية، وتسقط رأسه تحت ضربة الجلاد فى ميدان عام ببروكسل. وموسيقى الافتتاحية تقف بعنف عند مقطع يكاد يمثل ضربة فاس الجلاد. وتهدأ الموسيقى هنيهة، ثم تنطلق فى غضب وثورة تنذر بنهاية الاستعباد وتبشر بفجر الحرية الطالع فى بهجة وحماس عارم، وقد انتقل مقام الموسيقى من «فا» فى الديوان الصغير، إلى «فا» فى الديوان الكبير. وكأن بيتهوڤن

يفكر بكلمات البطل إيجمونت فى سجنه وهو يسمع دق الطبول تقترب من زنزانته: «إن أعداءك يحوطونك من كل صوب وحوب، والسيوف تلمع. شدوا عزائمكم أيها الرفاق فإن وراءكم أباءكم وزوجاتكم وأبناءكم، ولنمت مبتهجين لأننا نموت فى سبيل كل ما نحب، وهأنذا أتقدمكم إلى التضحية بقدم ثابتة، لأكون لكم أمثولة، وللوطن فداء!».



(كوريولان، مصنف ٦٢)

تتبقى لنا افتتاحية كوريولان، التى تقدم لدرامة تأليف فون كوللن، الشاعر النمساوى، وهى غير «كوريولينس» شكسبير، ولا أهمية لذلك. فالشاعر النمسوى المغمور هاينريخ يوزف فون كوللن، والشاعر الأكبر وليم شكسبير، نقلا عن المؤرخ بلوتارك قصة حياة جايوس مارسيوس كوريولانوس البطل الرومانى الذى قهر أعداء روما فى القرن الخامس قبل الميلاد، ولكن كبرياءه أبى عليه أن يستسلم لممثلى شعب روما، وهو الأرستقراطى الأشم والساعد القوى لها فى حروبها السابقة. فحكموا عليه بالنفى. ودفعه كبرياؤه وصلفه وحنقه على مواطنيه للانضمام إلى أعداء وطنه، وقيادتهم ضد روما. وإذ وقف الجيش تحت أسوار روما يحاصرها، خرج الأحبار والنبلاء إلى كوريولانس يستحلفونه أن يعدل عن غزو وطنه ومدينته، فيرفض. لأنه إنما جاء ليعاقب روما على طرده من حظيرتها، هو قائدها. يبوء الأحبار والنبلاء بالخيبة ولا يبقى غير سبيل واحد لدفع الشر عن روما. يتقدم إلى ابن روما العاق فى معسكره بين أعدائه وفد يتألف من أمه فولونيا، وزوجته فرجينيا، وابنه الصغير مرقص ولا مناص للغاضب من أن يهدئ من سورة غضبه، وللابن العاق من أن يستسلم لمن وهبته الحياة، بعد مقاومة نفسية هائلة. ولكن أعداء روما لا يدعون قائدهم الرومانى العاق يولى ظهره لهم فى ميدان القتال، فيتقدم واحد منهم ويقتل كوريولانوس، فى قول بلوتارك. أما الشاعر فون كوللن فقد فضل أن يختم الرومانى المتكبر حياته ختامًا رومانيًا، أى أن يقتل نفسه بنفسه.

والافتتاحية التى ألفها بيتهوفن لقصة كوريولان، تعتبر عند بعض

النقاد أقوى افتتاحيات بيتهوفن من الناحية الدرامية. وسنسمع فى أولها، وعلى طولها ما يصور لنا البطل العنيد العاق، وقد اعتزم تنفيذ الجريمة الشنعاء ضد وطنه وتتجلى هذه الصورة فى اللحن الأساسى الأول. أما اللحن الأساسى الثانى فيصور الأم الحنون تستحلف ابنها أن يقلع عن غيه، فهو ابن روما قبل أن يكون ابنها. ويتجاوب صوت ضمير كوريولان وعاطفة أمه، فهو منها، وكلاهما إنما يعبر عن إحساسه الدفين بشناعة ما هو بسبيله، فيعدل ويموت منتحرًا على الطريقة الرومانية فى درامة فون كوللن، ومقتولا بواحد من الأعداء فى درامة شكسبير المنقولة عن تواريخ بلوتاريك. وفى شكسبير تجىء هذه الكلمات على لسان كوريولينس وهو يستسلم لتوسلاتها: «أمى! ياأماه! ماذا تصنعين بى؟ ارفعى ناظريك إلى السموات تتفتح طاقاتها، والآلهة تطل علينا منها، وتسخر بما تراه من فعالنا. أمى، يا أماه! لقد ظفرت ببغيتك وخلصت روما. حسبك ذلك يا أمى! لقد تغلبت على ابنك، وفى ذلك الخطر جل الخطر، مما لا ندركه، وما يخبئه القدر المحتوم».



صونا تات البيـانو



الصوناتة الثامنة، المؤثرة (الباتيتيك)
مقام دو صغير، مصنف ١٣

أعالج لأول مرة صوناتة بيانو من صوناتات بيتهوفن الاثنتين والثلاثين.

وقد اخترت الصوناتة الثامنة، وهى تدخل فى عداد مؤلفات الدور الأول من أدوار الخلق الفنى لبيتهوفن. وعلى كثرة ما قدمت من مؤلفات الموسيقى العظيم فإننى لم أطرق هذا الدور الأول إلا فى سباعيته التى ألفها قبل بلوغه الثلاثين والكونشرتو الثالث للبيانو. أما أغلب ما قدمت لبيتهوفن فهو من مؤلفات الدور الثانى، الذى يبدأ تقريبًا فى السنة الأولى أو الثانية من القرن التاسع عشر، وقد اجتاز بيتهوفن الثلاثين من عمره. وفى هذا الدور كتب سمفونياته من الثالثة (الإرويكا) حتى الثامنة، وجزءًا هامًا من رباعياته الوترية، وصوناتاته للبيانو، وللبيانو والفيولينة، وللبيانو والفيولنسيل، وافتتاحياته السمفونية، وأوبراه فيديليو. أما مؤلفات الدور الثالث والأخير فهى القداس الاحتفالى، والسمفونية الكورالية «أى التاسعة» وصوناتات البيانو والرباعيات الخمس الأخيرة.

والصوناتة الثامنة للبيانو، فى مقام دو الصغير، تحمل رقم ١٣ فى سلسلة مصنفاته المرقمة وعددها ١٣٨ ـ مع ملاحظة أن رقم المصنف هنا، أى الـOpus قد يتناول أكثر من عمل ـ وقد اشتهرت هذه الصوناتة باسم «الباتيتيك». وشهرتها كادت تقضى عليها، بسبب سهولة عزفها، وعبث الغلمان والبنات، كلما بلغوا فى تعلم البيانو مرحلة قصيرة. وكأن

الشاعر يعنى هذه الصوناتة إذ يقول:

ولاعيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قـراع الكتـائب

وقراع الكتائب هنا هو قرع أصابع البيانو بالحق وبالباطل، وتمايل رأس العازف أو العازفة، ونكش شعره أو شعرها، فى صورة رومانتيكية حادة لا تخلو من طرافة. وكادت الصوناتة «الباتيتيك» أن تضيع بين خصلات الشعر المنكوش، والكرافتة «اللافاليير». ولكننا فى مصر ـ كما أظن ـ بمأمن من إفساد الباتيتيك على السامع، ونحن فى عهد المسجلات الموسيقية المتقنة نحرص على حسن الأداء، بأيدى كبار العازفين.

وقبل أن نعالج الصوناتة الباتيتيك لبيتهوڤن فى شىء من التفصيل، نود أن نفهم معنى كلمة «الباتيتيك» وهى كلمة وردت على لسانى فى أكثر من حديث موسيقى. فقد تحدثت عن سمفونية تشيكوفسكى السادسة بهذا النعت. واستعملت تلك الصفة علمًا على بعض مؤلفات لاتعرف بها: مثل السمفونية الأربعين لموزار «الصول مينور»، ورباعية بيتهوڤن الخامسة عشرة.

ولا بأس من ترجمة باتيتيك بكلمة مؤثرة، فنقول الصوناتة المؤثرة، والسمفونية المؤثرة؛ فكلمة باتيتيك صفة من الكلمة الإغريقية «باثوس»، ومنها باثولوجيا، علم الأوجاع والأمراض، أى الألم، فالباتيتيك صفة لما يثير الأشجان، وعلى هذا فالصوناتة الباتيتيك مصنف موسيقى يثير الشجن، ولواعج الألم.

ويختلف الرواة فيما إذا كان بيتهوڤن هو الذى أطلق عليها هذه الصفة، والغالب أنه الناشر، ولم يرفض بيتهوڤن أن يضع هذا العنوان «المؤثر» لصوناتته الثامنة من مقام دو صغير. وسنرى من أول لحن فى الصوناتة أنها حقًا عمل يعبر به بيتهوڤن عن أشجانه. ولم تكن تتعدى

أشجان رجل لم يذق بعد مرارة الحياة، ولا عرك قسوة الدهر. وشدة الحرمان. كان فيها بيتهوفن الشاعر الحزين، لسبب أو لغير سبب. ويقال الرواة بأنه ألف «الباتيتيك» إبان أزمة نفسية أثارها بدء شعوره بتضاؤل سمعه، وإحساسه بأن مأساة حياته ستكون فى هذه العلة، بل فى هذه العاهة الخطيرة، وبخاصة لرجل مجتمعات، صناعته الموسيقى. وكان بدء إقبال الناس مبعثه قدرته الخارقة على الارتجال وعلى الإبداع الفنى مما لفت الأنظار إليه منذ أول ظهوره بمدينة بون مسقط رأسه، حتى انتقاله إلى ڤينا.

والصوناتة الباتيتيك لن يستغرق عزفها أكثر من ربع ساعة، ولذلك يتسع المجال لتحليلها فى شىء من التفصيل. وهى فرصتى الذهبية لبيان أقسام الصوناتة، وإيضاحها إيضاحًا مدعمًا بالأمثلة الموسيقية.

والباتيتيك كأغلب صوناتات بيتهوفن للبيانو ـ وعددها ٣٢ صوناتة ـ مؤلفة من ثلاث حركات: حركة بطيئة تتوسط حركتين سريعتين. ولكن لبيتهوفن صوناتات تتألف من حركتين، وصوناتات ذوات أربع حركات.

وكلمة صوناتة، تؤدى معنيين: الأول، كالقلب تصاغ فيه الحركة الأولى من الصوناتات والثلاثيات والرباعيات والسمفونيات. والمعنى الثانى هو: معزوفة لآلة واحدة كالبيانو، أو لآلة ميلودية كالفيولينة أو الڤيرلونسيل باصطحاب البيانو. وهى تتألف من حركات ثلاث أو أربع، وقد تتألف من حركتين. والشرط الأول فيها أن تصاغ حركتها الأولى فيما يعرف بقالب الصوناتة، عند الألمان، وبقالب «الحركة الأولى» عند البريطانيين، و«الليجرو الصوناتة» كما يقول الفرنسيون. وقد تصاغ بعض حركاتها الأخرى فى هذا القالب، وقد لا تصاغ.

فحركة الباتيتيك الأولى مصوغة فى قالب الصوناتة، وحركتها الثانية

فى قالب غنائى «ليريك»، وحركتها الثالثة فى قالب الروندو، أى المرجعات أو الترجيعات وسيسمح لنا تحليل هذه الحركات الثلاث بفهم كامل لعناصر هذا الضرب من التأليف.

تبدأ الحركة الأولى بمقدمة قصيرة، بطيئة، متجهمة، تميد بالشجن، وتعلن موضوع الصوناتة إعلانًا لا لبس فيه: تعلن عن الأسى والحزن العميق ثم تنتقل توًّا إلى اللحن الأساسى الأول فى حركة سريعة باهرة.

ولكن قبل أن نستمع إلى الألحان الأساسية، أحب أن أنقل إليكم كلامًا لبيتهوفن خاصًّا بموقف هذه الألحان. فهى تتخذ عند بيتهوفن، ومنذ بيتهوفن، طابعًا إنسانيًّا حيًّا. اللحن الأساسى فى قالب الصوناتة شخصية أشبه بشخصيات الدراما. ولقد كانت الألحان الأساسية فى موسيقى هايدن، وفى الكثير من موسيقى موزار، مجرد ألحان متوازنة، متعارضة متقابلة، تؤثر فينا كما يؤثر كل عمل عظيم، بما فيها من تناسب وتقابل ومفارقة. ولكن بمجىء بيتهوفن تقمصت هذه الألحان شخصيات حية تتصافى وتتنافر، وتتقابل وتتعارض. أو هى على الأقل تمثل كل منها فكرة. وكم من رواية تمثيلية تتألف من مجرد أفكار فى صورة أفراد من الناس. المهم أن الموسيقى بعد بيتهوفن، وبفضل عبقريته المتفجرة، خرجت من برجها العاجى، ومن زخرفها التقليدى، ونزلت بين الناس تمثل أحلامهم وآمالهم وجهادهم وظفرهم وفشلهم. وفى ذلك يقول بيتهوفن متحدثًا إلى الفتاة النابهة بتينا برنتانو: «أليست الموسيقى هى آصرة القربى بين حياة الروح وحياة الحس؟ أليست هى التى تحملنا وترفعنا إلى عالم علوى؟ إنها الروضة تمرح فيها الأرواح، وتفكر وتزدهر. وهل الفلسفة شىء آخر؟ إن الفلسفة لعمرى اشتقاق من الموسيقى!».

وقال بيتهوفن لصديقه سندلر ذات يوم، وهو يعزف اللحنين الأساسيين فى قالب الصوناتة: إن جوهرهما التعارض: فكرة تتقاوم،.

وفكرة تستعطف وتسترضى. ثم أشار إلى أن بعض ألحان صوناتاته وسمفونياته تمثل عنصر الأنثى، تقابلها ألحان تمثل عنصر الذكر. فهى حوار وصراع بين رجل وامرأة.

والصوناتة الباتيتيك تمثل فى مؤلفات بيتهوفن، إبان عهده الأول، ذلك التحول الكبير والتطور الدرامى الذى أحدثه الفنان العظيم فى الموسيقى، بطريقة استئلافه لقالب الصوناتة التقليدية. وفى الحيز المحدود الذى تشغله الباتيتيك يمكن إدراك كل ما عناه بيتهوفن بهذا الكلام. استمع إلى اللحن الأول للصوناتة الباتيتيك، وهو لحن عنيف، عضلى، نابض بالحياة فى شىء من الغضب. ولنتابع الآن فقرات هذه الحركة الأولى فقرة فقرة، فننتقل إلى ما يعرف بالمعبرة، وهى الألحان التى تصل ما بين اللحن الأساسى الأول واللحن الثانى، المؤنث، الرقيق، ويتألف من ثلاثة مقاطع. وبهذا ينتهى ما يعرف بقسم العرض، فتنتقل الموسيقى إلى عقدة الدراما ومركزها، فيما سميته قسم «التفاعل»، ويعرف عند الفرنسيين والبريطانيين بقسم النمو Development وعند الألمان بقسم durchführung. وهنا يعود بيتهوفن إلى لحن المقدمة ليؤكد معنى الألم والشجن، أى «الباثوس» كما يقول الإغريق. وسنسمع فى قسم التفاعل كل الألحان الأساسية فى تطورات وتحولات غريبة، وصدامات عاطفية مؤثرة. ولنعد الآن إلى نهاية قسم التفاعل، لنحس بمعنى عودة اللحنين الأساسيين بعد كل تلك الملحمة العاطفية. فاذا عاد اللحنان الأساسيان، فلن يحدث لهما تحول أكثر من أن ينقاد اللحن الأساسى الثانى لمقام الحركة، دومينور (صغير)، وكان قد جاء بقسم العرض فى مقام «مى» بيمول ما جور (كبير). ثم يعود لحن المقدمة للمرة الثانية. تمهيدًا لختام الحركة.

الحركة الثانية: غنائية وئيدة، لحنها الأساسى هادئ فيه مواساة،

ولكن الشجن «الباثوس» يعود مع لحن ثانوى بما ينبئ عن القلق، فى نغمته، وفى أسلوب اصطحابه الهارمونى والإيقاعى. وبهذه المناسبة أرجو فى استماعك إلى الصوناتة أن تتجه إلى اللحن وما يصطحبه من ألحان، وأن لا ينصرف انتباهك إلى ما تسمع فى الطبقة العالية، أو ما تعزفه اليد اليمنى، بل يجب أن تصغى فى الوقت نفسه إلى نغمات الاصطحاب سواء جاءت على اليد اليسرى للعازف أو اليد اليمنى. وهذا الاصطحاب الهارمونى والإيقاعى للحن الثانوى يظل ملازمًا للحركة حتى قبيل نهايتها، ليصطحب اللحن الأساسى، لحن المواساة، فيشيع فيه القلق. وتختم الحركة فى هدوء، علامته وقوف ذلك الوجيب القلق.

والحركة الثالثة: من نوع الترجيعات (الروندو) يخطئ الكثير فى تفسيرها، ومداها الشعورى، بسبب خطأ العازف. فهى حركة تبدو فى ظاهرها بهجة، ولكن رنة الحزن تختفى خلف نغمة الترقيص، ويجب أن يحس العازف بذلك الشجن حتى ينقله إلى السامع. والشجن، حتى فى هذا الروندو لا يبتعد كثيرًا عن السطح. استمع إلى اللحن الرئيسى للروندو، يعقبه استطراد، فلحن جديد ثانوى، ثم أشكال إيقاعية جديدة، فلحن استطرادى آخر، ثم حوار لحنى، فإعداد لدخول اللحن الرئيسى للروندو.

عقب ذلك يغير بيتهوفن جو الحركة إلى مداولة لحنين ومقابلتهما، على طريقة القدماء، أى فى أسلوب كونترابنطى. ثم يجى حوار جديد يعد لدخول لحن الروندو. وهكذا حتى يعود لحن الروندو للمرة الثالثة، وتعقبه كودا تختتم بها الصوناتة، وفى الكودا لحن ثانوى جديد. ولك أن تعجب معى بكل ما حشده بيتهوفن من ألحان فى هذه الصوناتة التى لا يتجاوز عزفها ربع ساعة. ولقد أردتك أن تتابعها فقرة فقرة،

واضطررت إلى التوغل قليلا فى عالم التأليف الموسيقى، معتمدًا على وضوح الأمثلة فى الصوناتة الباثيتيك. ونجاحى فى طريقتى هذه أو فشلى، يتوقف على مقدار تذوقك الآن وفهمك لهذه الصوناتة.

Grave -Allegro di molto e con brio- Adagio cantabile- Rondo

الصوناتة الثالثة والعشرون (الأباسيوناتا)
مقام فا صغير، مصنف رقم ٥٧

كان بيتهوفن شغوفًا بالخروج إلى الخلاء ليرتاد أحراج ڤينا وغاباتها. ويقص علينا أحد تلاميذه، فرديناند ريس، أنه ذهب إلى أستاذه ذات يوم من أيام صيف سنة ١٨٠٤ ليتلقى درسه على البيانو، فإذا بيتهوفن يتهيأ للنزهة، فيسحب ريس معه، دون أن ينبس ببنت شفة. وكلما حاول ريس الكلام، لم يظفر إلا بلغط لا يستبين فيه لفظًا ولا نبسًا. ففضل السكوت، واكتفى بالسير إلى جانب بيتهوفن. وكان هذا مستغرقًا فى التفكير تصدر عنه بين آونة وأخرى همهمة فغمغمة، قد ترتفع إلى ما يشبه الصياح دون أن يكون له هذه الأصوات كيان موسيقى، أو كلام مفهوم. ثم هو يقول فجأة لتلميذه لقد عثرت على لحن، ويعود إلى همهماته وغمغماته، ويتخذ طريقه إلى ضاحية دوبلنج حيث مسكنه. وما إن يبلغ مثواه حتى يجلس إلى البيانو، دون أن يخلع قبعته، فينهال عليه يضرب مفاتيحه فى غضب، ثم يفكر ويستوحى، ويعود إلى ضرب البيانو فى غضب. ويمضى على ذلك نحو ساعة من الزمان والفتى ريس قابع فى ركن الغرفة، وبيتهوفن لا يلوى على شىء غير تلك الألحان تنهمر من البيانو تحت وقع أصابعه. وينهض بيتهوفن منهمكًا وإذا به يلاحظ تلميذه فرديناند ريس، فيقول له «اذهب، فلا وقت عندى اليومَ لدرسك لأن لدى عملا».

حدد ريس تلك الواقعة فى صيف عام ١٨٠٤، أى وبيتهوفن فى عامه الرابع والثلاثين، وحدد ريس الموسيقى التى سمعها فى ذلك اليوم، فإذا هى الحركة الثالثة لصوناتة البيانو الثالثة والعشرين، مقام فامينور،

المعروفة باسم «الاپاسيوناتا» أى «جياشة العاطفة» أو «المنفعلة».

ويروق لنا والفتى ريس يحدثنا بواقعة شهدها، أن نتصور بيتهوڤن فى عنفوان قدرته الخلاقة تتجاوب أصداء جوانحه بألحان الحركة الأخيرة للأپاسيوناتا. يجرى إلى البيانو ليستنطقه تلك الألحان التى يهزم بها كيانه. وإذا كان ما سنسمعه توًّا من تلك الألحان هو العمل الفنى وقد استتب له الأمر، وكتبه بيتهوڤن فى مدونته بعد تلك الواقعة بعامين، فإننا نستطيع مع ذلك أن نتصور بعض ما سمعه الفتى ريس فى ركن منـزل بيتهوڤن بضاحية دوبلنج فى صيف سنة ١٨٠٤، وهو شىء لا بد قريب مما نسمعه فى الحركة الثالثة التى أفضل لك أن تسمعها على التو.

لقد كتبها بيتهـوڤن دفعة واحـدة عام ١٨٠٦، وهـو ضيف بقصر «مارطون ڤازار» على صديقه الكونت المجرى فرانز فون برونشڤيك شقيق تريزا وجوزفين وقريب جوليتا جو يتشاردى، حبيبات بيتهوڤن. وهذا القصر فى الطريق من بودابست إلى جنوبى المجر، شاءت الأقدار أن أمر به ليلا فلا أتمكن من زيارته، خلال رحلتين فى هنجاريا.

وإذا كان بيتهوڤن قد كتب حركاته الصوناتة دفعة واحدة كما تدل عليه مدونتها المحفوظة بمكتبة كونسرفتوار باريس، فـلا يعنى ذلك إلا الدفعة النهائية لعمل أخذ يختمر ويعتمل فى نفسه منذ سنة ١٨٠٤، كما جاء فى كناشاته، وكما حدثنا به فردناند ريس.

فالأپاسيوناتا إذًا عمل جاء عقب السمفونية الثالثة «الإيرويكا» وفى خلال تأليف بيتهوڤن لأوبراه الفريدة «فيديليو». وفى تلك الصوناتة، كما فى السمفونية الثالثة، يدفع بيتهوڤن بفن الموسيقى إلى الأمام دفعًا ويفتح الدور الثانى من أدوار حياته الإبداعية فتحًا مبينًا.

ولا أستطيع أن أوضح لك مرامى هذه الصوناتة الغاضبـة العنيفة،

وموسيقاها تعبر عن نفسها دون حاجة إلى تفسير. كل ما أملكه هو أن أصور لك حياة بيتهوفن فى فترة تأليفها. كان الرجل يرقى فى خطوات واسعة جريئة نحو المجد يحوطه الأصدقاء من أشراف النمسا والمجر، ويدرس عليه الأمراء من آل هابسبورج ونبلاء البلاط الڤيناوى. أما الجمهور والنقاد فكانوا يتعثرون أمام كل مؤلف جديد، ينعون على الرجل العظيم تحوله عن أعماله الأولى. قالوا له بعد السمفونية الثانية: حبذا لو عدت إلى أسلوب السمفونية الأولى. فإذا به يشب عن طوق هايدن وموزار، وينجز عمله الهائل «السمفونية البطل» فيقابلها جمهور أعلى التياترو وبصياح واحد منهم قائلا: «ما تخدش قرش وتقفل بآ» ثم يعود النقاد إلى أنشودتهم القديمة: حبذا لو عدت إلى أسلوب السمفونية الثانية، وهكذا.

وبيتهوفن فى مطالع الثلاثين من عمره بدأ يشعر بأثر العلة الخطيرة التى أصابت سمعه وأخذ يخفيها عن الناس، دون جدوى. وستكون هذه العاهة مدار المأساة الكبرى فى حياة بيتهوفن. هذا وقد أصيب بحمى زادت من قلقه وأثرت على سمعه. فالفنان العظيم هنا يحس برسالته السامية، ويغالب القدر لينتزع منه غصبًا ما أعدته له عبقريته النارية. هذا هو سر الصراع، صراع الجبابرة حقًّا، فى موسيقى بيتهوفن.

و«الأپاسيوناتا» صورة مضطرمة متفجرة لهذا الصراع. قمة من قمم الفن الموسيقى يرقى إليها البيانو وعازفه، مثل سمفونية البطولة وكالسمفونية الخامسة والسابعة والتاسعة يرقى إليها الأوركسترا وقائده.

سأله شندلر عما يريد أن يعبر عنه فى «الأپاسيوناتا» فقال: طالع شكسبير فى رواية «العاصفة». والعجيب أن النقاد منذ قرءوا هذا فى ترجمة شندلر لحياة صديقه بيتهوفن، راحوا يطالعون رواية «العاصفة»، ويستخرجون من أعماق الأپاسيوناتا كل ما شاءت لهم مخيلاتهم

الرومانتيكية: رأوا فيها كاليبان وآريل وميراندا وما جرى بينهم بالتمام والكمال. ما كان أغناهم عن كل تلك المحاولات، وهم يعرفون بيتهوفن ورفضه أن يحكى حكاية بالموسيقى. فمن اليسير على من يطالع رواية «العاصفة» لشكسبير ان يحس توا بأن بيتهوفن إنما يصور عاصفة النفس الهوجاء فى «الأپاسيوناتا» كما فى السمفونية الخامسة ولقد نسيت أنا اليوم وقائع رواية «العاصفة»، ولكنى لم أنس جوها العاصف وسيطرة آريل على الطبيعة، واحتكامه بزوابعها وأعاصيرها. وكان بيتهوفن يستطيع أن يقول لشندلر «طالع شكسبير فى رواية الملك لير»، لأن هذه المأساة أيضًا توحى بجو عاصف مدلهم، فى قلب الملك لير، وفى الآجام التى لجأ إليها يبثها آلامه.

بل أستطيع أن أضع على رأس الصوناتة الثالثة والعشرين لبيتهوفن، المعروفة «بالاپاسيوناتا»، شطرًا من معلقة امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

أجل، هذه الصوناتة عندى هى ذلك الليل، ليل طويل مدلهم، وهى ذلك البحر، وأمواجه كالجبال، لها هدير وصرير. استمع إلى أول الليل فى الصوناتة مقام فامينور.

ثم أنصت إلى صوت العاصفة تقتحم على الليل هدوءه، والشاعر يبكى، ويستمع إلى أصداء الهوى، والحب، والسعادة تتجاوب بها أرجاء فؤاده.

ولا تسلنى بعد هذا عن معنى الأپاسيوناتا، ولا تطلب منى أن أصر على بيان ألحانها الأساسية.

ويعز على بعد هذا أن أقطع أوصال الحركة الأولى، ولذلك أتركها تفعل فعلها، وتعمل سحرها.

الحركة الوسطى بطيئة نوعًا، واحة الهدوء يأوى إليها عابر

الصحراء فى الهجير. بل هى جزيرة الأحلام يقضى فيها المسافر المعنى بعض لحظات الهناء والعـزاء. استمع أولا إلى لحنهـا الأساسى ثم إلى ما يجريه بيتهوفن عليه من التنويعات.

فى آخر التنويع الثالث، يشد المسافر الجوال عصا الترحال، ويعود رجال البحر إلى فلكهم ليستقبلوا العاصفة من جديد. استمع الآن إلى نهاية الحركة الوسطى ومدخل الحركة الأخيرة للأپاسيوناتا، فهذه حقًا صورة الليل، تقتحمه الأعاصير الهوجاء.

بعد ذلك تجىء الحركة الأخيرة: رعدًا وبرقًا، وقطع الغمام كالجبال، «إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقـال الإنسان مالها، يومئذ تحدث أخبارها، بأن ربك أوحى لها». فماذا يجديك ويجدينى أن أثقل عليك بتحليل عناصرها، يكفيـك ويكفينى أن نهيئك لاستيعـاب صورها ومعانيها.

Allegro assai -Andante con moto- Allegro ma non troppo



الصوناتة الأولى بعد العشرين «القالدشتاين»
مقام دو، مصنف رقم ٥٣

كان ديونيس ڤيبر، أستاذ البيانو وأول عميد لكونسرڤتوار براج، من نوع الأكاديميين المتزمتين، من أمثال أساتذة اللغة الذين يعيشون فى ماضى اللغة أكثر مما يعيشون فى حاضرها، ويحرصون على الأساليب القديمة، ويكرهون كل خروج على نظام العروض فى الشعر، ولا يحبون لتلاميذهم أن يتأثروا بالمدارس الجديدة فى نظم أو نثر.

وكان موشيلس، عازف البيانو الذى اشتهر فى القرن الماضى، شابًّا يتلقى فن العزف على الأستاذ ديونيس ڤيبر، وقد ترك لنا فى مذكراته هذه الكلمات «سمعت من أقرانى فى براج أن هناك مؤلفًا موسيقيًّا يتقدم الصفوف فى ڤينا، ويكتب موسيقى عجيبة، تعارض القواعد الموضوعة، ولا يقدر على عزفها أو يستطيع فهمها إنسان. وكان اسم هذا المؤلف بيتهوڤن. ولكى أشبع فضولى وأعرف شيئًا عن تلك العبقرية الشاذة، ذهبت إلى مكتبة موسيقية واستعرت الصوناتة «الباتيتيك»، ولما لم يكن معى من النقود ما يكفى لشراء تلك الصوناتة أخذت فى نسخها خفية، فوجدت ثم أسلوبًا جديدًا جذابًا، وكان إعجابى بهذه الموسيقى وحماسى لها سببًا فى إطلاق لسانى، والتحدث بشأنها إلى أستاذى فأخذ يذكرنى بمبادئه ونصائحه، ويحذرنى من عزف موسيقى خارجة على النظام، قبل أن يتوطد أسلوبى على أساس عزف الأعمال المثالية. ولم أرضخ لذلك النصح، وأخذت أقتنى أعمال بيتهوڤن أولا بأول، فتطيب لها نفسى، ويفرح بها فؤادى، مما لم أشعر به وأنا أؤدى موسيقى غيره من المؤلفين».

هذه صورة موسيقى بيتهوڤن فى نفس شاب عاصره، ويقابلها، لنفهم «الڤالدشتاين»، أن نتصور بيتهوڤن الرجل،يعيش فى ضواحى ڤينا، ويتجول فى أجماتها القريبة، «الڤينرڤالد»، ينعم بالطبيعة الباسمة، ويستمع إلى تغريد الأطيار، وخرير الغدران.

كان بيتهوڤن عام ١٨٠٤ قد تعدى الثلاثين بأربعة أعوام، واجتاز أزمة سنة ١٨٠٢، وهى الأزمة النفسية العنيفة التى أثارها اكتشافه تدهور حاسة السمع عنده، فكتب تلك الصفحات اليائسة المريرة، فيما يعرف بوصية «هايلجنشتات». أما فى سنة ١٨٠٤ فقد عرف وعاش لحظات هائئة، وأشرقت نفسه بالحب والأمل.

وقد حفظ التاريخ لنا كراسات بيتهوڤن التى كان يحملها فى جيب سترته أينما سار هائماً بين أحضان الطبيعة الرءوم، ليدون بها ما يلهمه الجو الريفى من ألحان. وقام على دراسة هذه الكراسات فى أخريات القرن الماضى عالم موسيقى ألمانى، اسمه نوتيبوم، وطبعت دراساته، مصحوبة بصورة أصلية "Facsimile" للمذكرات. بعنوان «البيتهوڤنيانا». وإننا لنرى فى صفحات كشكول عام ١٨٠٤ لمحات ألحان السمفونية الثالثة «الإرويكا» والصوناتات «الأپاسيوناتا» و«الڤالدشتاين»، وأول نبسات السمفونية «الباستورال». وأذكرك بحكاية بيتهوڤن مع تلميذه ريس، فى تقديمى «الأباسيوناتا». وأعود إلى ريس مرة أخرى، بصدد «الڤالدشتاين». فقد تلقى ريس من أستاذه، وكان يقضى الصيف فى بادن، رسالة يقول له فيها «لم أكن أحسب أن يبلغ بى الكسل فى حياتى الحد الذى بلغته وأنا فى هذا المصيف، وسنرى ماذا استطيع عمله عندما استعيد نشاطى». وكان ما استطاع عمله هو الصوناتة الأولى بعد العشرين من مجموعة صوناتاته للبيانو الاثنتين وثلاثين، وتحمل رقم المصنف ٥٣، وتعرف باسم صوناتة «ڤالدشتاين»، على اسم الكونت

ڤالدشتاين، وهو نبيل هاو للبيانو، عرف بيتهوڤن الشاب فى بون، وحضه على النوح منها إلى ڤينا، وزوده بكتب توصية إلى معارفه وأصدقائه نبلاء عاصمة الهابسبورج، وكانت شهرتهم فى أوربا ذلك الزمان - أى فى أواخر القرن الثامن عشر - أنهم موسيقيون ممارسون، يعشقون الموسيقى، ويعاشرون أهلها.

وأحب أن تستمع إلى الڤالدشتاين بعد «الپاتيتيك» و«الاپاسيوناتا» أو فيما بينهما. لأن «الڤالدشتاين» هى الصورة المعارضة للحزن والأشجان السارية فى أعطاف «الپاتيتيك»، والمعارضة للغضب، والحمم الطائر فيما يعرف «بالأباسيوناتا». صوناتة «ڤالدشتاين» صورة من الابتهاج بالحياة واستقبالها بروح التفاؤل والفرح، بل هى أكثر من ذلك: إنها هى أيضًا مثل السمفونية التى ستخرج عام ١٨٠٨ باسم الباستورال، ومثل صوناتة البيانو التى تعرف بالباستورال، ومثل صوناتة الڤيولينة والبيانو العاشرة فى الترتيب والجديرة هى أيضًا باسم الباستورال، أقول إن «الڤالدشتاين» هى كذلك صورة موسيقية صادقة لأثر الطبيعة الخلابة الباسمة فى نفس رجل كلف بالطبيعة. وإن قالة بيتهوڤن؛ بمناسبة سمفونيته الريفية بأنها «انفعال بالطبيعة أكثر من تصوير لها» أصدق انطباقًا على «الڤالدشتاين» منها على «الباستورال». فلن نسمع فى صوناتة الكونت ڤالدشتاين تغريد طيور ولا رقصات فلاحين، ولا عاصفة صيف. إن موسيقى الڤالدشتاين تثير فى نفسك شعور التحرر والانطلاق والانبساط الذى يبعثه قضاء يوم فى الريف.

الڤالدشتاين صوناتة للبيانو، كلها إشراق وابتسامات. اختار لها بيتهوڤن مقام دو كبير، ولن يغشاه ظلام المقام الصغير «مينور» كما غشى الباتيتيك والأباسيوناتا. وهى تنفذ إلى موضوعها دون مقدمات. فما إن تنصت إلى لغط فقراتها الأولى حتى تحملك الموسيقى على أجنحتها إلى

الريف، وبقوة، وهناك تسقيك رحيق الهناء دون عناء. استمع إلى قسم العرض كله، مصداقاً لقولى هذا.

ثم استمع بعد هذا إلى قسم التفاعل كاملا، وعودة الألحان الأساسية الأولى والثانية، كما جاءت فى العرض، مع تحوير فى المقامات، وسيتأكد لديك أن «الفالدشتاين» برغم قوتها واقتدارها، بعيدة عن الصراع الدرامى وإنما هى تصور حب الحياة الدنيا، ومتاعها وزينتها.

«والفالدشتاين» صوناتة تتألف من حركتين سريعتين، لا تتوسطهما حركة بطيئة كما فى «الأباسيوناتا»، وإنما تفصل بين الحركتين السريعتين مقدمة بطيئة، تقدم للحركة الثانية، وتتصل بها مباشرة: مقدمة لا أثر فيها للشجن، ولا للتأملات الفلسفية. وربما راق لك أن تتصور ما تصوره فيها بعض سامعيها من الفرنسيين، مما دعاهم إلى تسميتها فى فرنسا باسم «صوناتة الفجر الوردى». لأن هذه المقدمة البطيئة قد توحى إليك، كما أوحت إلى ذلك البعض، بمطلع الفجر.

ولكن أهم من هذا التصور أن الحركة البطيئة تمهد لحركة من أطول الحركات فى صوناتات بيتهوفن، وقد صيغت فى قالب الترجيعات «روندو». ليس فى الحركة الأخيرة للفالدشتاين تعقيد من ناحية التأليف، ولو أن هذه الصوناتة كلها من أصعب المؤلفات أداء عند عازفى البيانو. وتأكد أن ما يؤثر فى نفسك عندما تستمع لحركتها الأولى وحركتها الأخيرة، تقابله براعة فى التأليف والتجول بين المقامات، وانطلاق وتحرر من قيود قالب الصوناتة فى الحركة الأولى مع استمرار البقاء تحت حكمها. لنستمع إلى اللحن الأساسى للروندو، عندما يظهر فى مطلع الحركة. ثم إلى اللحن الاستطرادى الأول، فعودة اللحن الأساسى. فإلى لحن استطرادى جديد، وعودة إلى اللحن الأساسى للروندو إلخ. ولتؤمن على قولى: هذه صوناتة الهناء، والثبات والنبات.

Allegro con brio - Introduzione. Rondo

صوناتة البيانو السادسة والعشرون (الوداع)
مقام مى بيمول، مصنف رقم ٨١ ب

الصوناتة السادسة والعشرون من مجموع اثنتين وثلاثين صوناتة للبيانو ألفها بيتهوفن من مطالع شبابه، أمر مراهقته حتى عام ١٨٢٢ حين اتجه بكلياته إلى تأليف السمفونية التاسعة والقداس الاحتفالى والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة، وذلك فى الخمس السنوات الختامية التى قدر له أن يعيشها.

والصوناتة السادسة والعشرون مقام مى بيمول كبير تعرف باسم صوناتة الوداع أو التوديع «Les Adieux» وتحمل كل حركة من حركاتها عنوانًا يوضح معناها. فالحركة الأولى عن «الوداع» والحركة الثانية عن «النوى والبعاد»، والحركة الأخيرة عن «اللقاء». وهى من الأعمال القليلة جدًّا فى مؤلفات بيتهوفن التى وضع لها عنوانات أدبية: ومن أمثالها السمفونية الريفية «الباستورال» وأغنية «الأسى» فى الرباعية الوترية السادسة، «ولحن الحمد والشكر على ما حباه الله به من نعمة العافية» فى الرباعية الخامسة عشرة مقام لا مينور، و«موقعة فيتوريا»، أو سمفونية المعركة، التى ألفها احتفاء بانتصار دوق ولنجتون على الفرنسيين فى أسبانيا، وكانت عملا فجًّا ضعيفًا. ولا نجد فى صوناتات البيانو غير هذه الصوناتة وضع لها بيتهوفن عنوانًا. فالصوناتات «الباتيتيك»، و«ضياء القمر» و«الباستورال» و«الأباسيوناتا»، تحمل أسماء وضعها الناشرون ترويجًا للسلعة، ولم يعترض عليها بيتهوفن، مع كرهه أن تفسر موسيقاه على أساس برنامج أدبى، وهو القائل بصدد

السمفونية الريفية إنها «تعبير عن شعور الفنان فى جو الطبيعة الطلق أكثر من أن تكون وصفًا ورسمًا للطبيعة».

فما هى قصة صوناتة البيانو التى أطلق عليها بيتهوفن اسم صوناتة «الوداع» إنها قصة صديق حميم، عزيز على بيتهوفن؛ هو الأرشيدوق رودلف بن ليوبلد الثانى إمبراطور النمسا والمجر. وكان الأرشيدوق الشاب موسيقيًّا مجيدًا يمارس عزف البيانو ممارسة المحترفين. وقد سمعه الناقد الموسيقى ده لينز يعزف صوناتة لبيتهوفن من أصعب الصوناتات مراسًا، المعروفة باسم صوناتة «الهاميركلاڤير»، وشهد له بالبراعة والتفوق. فصوناتة «الهاميركلاڤير» ليست مما يجرؤ عليها الهواة، ولا مما يؤديها عتاة المحترفين دون تردد.

استدعى بيتهوفن إلى القصر الإمبراطورى ليدرس الموسيقى للأرشيدوق، وكان هذا غلامًا يافعًا، ومما أعتز به فى مكتبي مؤلف قديم تتفرك جلدته، يحتوى على مذكرات التأليف الموسيقى التى أعدها بيتهوفن خصيصًا لصديقه الأرشيدوق*. ولعلك تعرف الآن بيتهوفن وكيف كان رجلا فظًّا، قليل الاكتراث بالتقاليد والأوضاع الاجتماعية، وإذا برجال البلاط يشرعون فى التنبيه عليه كيف يدخل على تلميذه، وكيف يحيى ابن الإمبراطور، فضاق بكل هذا ذرعًا حتى عرف الأرشيدوق بالحكاية فأمر رجاله أن يعفوا بيتهوفن من صنعة القرداتية التى يسمونها التشريفات الإمبراطورية.

أحب بيتهوفن تلميذه النبيل، وكان الأرشيدوق رودلف يبادله الود ويمحضه الإعجاب، وذهب فى إعجابه إلى حد أن ترأس لجنة من النبلاء تكفلت بإقطاع بيتهوفن معاشًا سنويًّا لا بأس به.

---

* ثمة شك فى صحة هذا الإدعاء (المؤلف).

واختص الموسيقى العظيم تلميذه بإهداء عدد من مؤلفاته تعد من أهمها وأعظمها، مثل هذه الصوناتة السادسة والعشرين، وكونشرتو البيانو والأوركسترا المعروف بالإمبراطور، والثلاثية المعروفة باسم ثلاثية الأرشيدوق، والصوناتة العاشرة للفيولينة والبيانو، والسمفونية السابعة. ثم كتب له «القداس الاحتفالى»، ألفه احتفاء بارتقاء الأرشيدوق (رودلف) إلى رتبة الكردينالية فقد كانت الأسر الكاثوليكية المالكة، والأسر النبيلة، تحرص على أن يكون أحد أبنائها من أمراء الكنيسة.

حدث فى عام ١٨٠٩ أن أعلنت النمسا والمجر الحرب على فرنسا، فاخترق نابليون أوربا، واجتاح إمبراطورية الهابسبورج، وفتح ڤينا، وسكن قصر شونبرون بضواحيها، واجتازها ليهزم جيش الهابسبورج فى موقعة «ڤاجرام»

فعندما اقتربت جيوش نابليون من ڤينا، هجرت أسرة الهابسبورج عاصمتها وهاجر معها الأرشيدوق رودلف. وحزن بيتهوڤن على وطنه المغلوب، وعلى فراق تلميذه المحبوب. فعبر عن شعوره نحو الأرشيدوق بحركتين فى صوناتة «الوداع». ولبث فى ڤينا يتحمل قصف المدينة بالمدافع، وتدمير أسوارها بالألغام، وكان يسكن قريبًا من الأسوار، وقد اضطره الخوف على تدهور سمعه أن ينزل إلى البدرون ويخفى رأسه بين الوسادات.

فلما عادت الأسرة الإمبراطورية بعد إبرامها الصلح مع نابليون، وعاد الأرشيدوق رودلف، كتب بيتهوڤن الحركة الثالثة لصوناتة الوداع، وسماها «اللقاء» وفيها يعبر عن فرحته وابتهاجه بعودة صديقه وتلميذه الأثير.

لم يكن إهداء هذه الصوناتة إلى الأرشيدوق ملقًا وزلفى، فإن كراسته التى يكتب فيها مسودات مؤلفاته، تحتوى على جملة خطها فوق ألحان

الصوناتة يقول فيها: «هذا عمل من القلب، أهديه إلى سموه الإمبراطورى»

فلنستمع إلى عمل فنى ألف تذكارًا للصداقة بين رجلين، أحدهما موسيقى عبقرى من الشعب والآخر ابن الامبراطور.

وأهم ما ألفت السامع إليه هو أن صوناتة «الوداع» تعد من أخريات أعمال الدور الثانى من أدوار الخلق الفنى فى حياة بيتهوفن. وأن مصدر الوحى فيها كلمة منغمة على ثلاث نغمات Lebewohl، والكلمة تقابل فى الإنجليزية كلمة Farewell, أو ما نقوله نحن فى مثل هذه الظروف «مع السلامة» أو «فى حفظ الله». وهذه النغمات الثلاث هى قلب الصوناتة كلها، نكاد نسمعها فى كل آونة، وإن أحيطت بشتى النغمات والتآلفات والمقابلات اللحنية. وليس من السهل على من يستمع إلى الصوناتة لمامًا، ولا قبل أن يحفظها تمامًا، أن يتابع هذا الأساس اللحنى. ومع ذلك، فإنى أنصحك أن تبدأ بهذه النغمات الثلاث وحدها كما تردد فى أول الصوناتة. ومن الخير أن نسمع نهاية الحركة الأولى فيما يعرف بالكودا فإن من اليسير هنا أن نسمع لحن Lebewohl واضحًا متكررًا متحركًا متحولا.

وأنسب ما أقدم به لصوناتة «الوداع» هذه الأبيات من الشعر العربى القديم، وما أكثر ما يرد فيه من أوصاف التوديع والفراق. وقد اخترت أول ما وقع عليه بصرى فى «ديوان الحماسة» من شعر كلثوم بن صعب:

دعا داعيا بين فمن كان راكبًا	معى من فراق الحى فليأتنى غدا
فليت غدا يوم سواه وما بقى	من الدهر ليل يحبس الناس سرمدا
لتبك غرانيق الشباب فإننى	إخال غدا من فرقة الحى موعدا

ونبدأ بالاستماع إلى العرض كله فى **الحركة الأولى** وعنوانها «الوداع» تحس فيه بالقلق، وتوجس آلام البعاد الطويل.

وهذا القلق وهذه الآلام نشعر بها أشد وأنكى فى **الحركة الثانية** وعنوانها «النوى والفراق».

ثم تجىء **الحركة الأخيرة** تصور جمع الشمل بعد النوى والبعاد. وأعتقد أنها فى غير حاجة إلى شرح أو تحليل. لا عليك إلا أن تنصت إلى لحن صغير من بين ألحانها لتدرك أن بيتهوفن، خير الصديق، لم يكن يؤدى واجبًا اجتماعيًّا، ولم يك يتزلف ويتملق تلميذه الأرشيدوق رودلف عندما كتب هذه الصوناتة. بل أحب الأستاذ تلميذه النبيل، وما كانت هذه الصوناتة وحدها دليل هذا الود، بل تشهد بذلك سلسلة الأعمال الموسيقية العظيمة التى يتصدرها الإهداء إلى حضرة صاحب السمو الإمبراطورى الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج.

فلننصت إلى هذا التذكار الموسيقى الخالد، للصداقة والود الصميم بين رجلين.

التوديع	Das Labewohl	Adagio; Allegro
النوى والفراق	Die Adwesenheit	Andante espressivo
جمع الشمل واللقاء	Das Wiedersehen	Vivacissimamente



الصوناتة التاسعة والعشرون (الهامركلا ڤير)
مقام سى بيمول، مصنف ١٠٦

بيتهوڤن موسيقى عظيم، بل هو من أكبر العظماء فى تاريخ الفنون جمعاء. والسؤال الذى أفرض توجيهه إلى هو: ماذا أختار من بين مؤلفاته كلها ليوضع على رأس قائمتها؟ ولن أتردد فى وضع مؤلفات الدور الثالث والأخير، من أدوار الخلق الفنى عند بيتهوڤن: السمفونية التاسعة (الكورالية)، والقداس الاحتفالى، والرباعية الوترية الرابعة عشرة مقام دوديز مينور، ثم الصوناتة الكبيرة مقام سى بيمول المعروفة باسم صوناتة الهامركلاڤير، وهى التى نقدم الآن.

ذلك لأن الدور الأخير فى حياة بيتهوڤن يمثل النضوج الكامل لعبقرية فنية كاملة: درس بيتهوڤن الموسيقى منذ طفولته على خيرة أساتذتها، وعاش الشطر الأكبر من حياته وسط أرقى مجتمع موسيقى أوربى فى زمانه، فى الجو الذى ردد أصداء موسيقى هايدن وموزار، وقد عاصر هذين العبقريين ودرس على أحدهما، وتعلم من الآخر. وتأثر بالتطور الكبير الذى أحدثته الثورة الفرنسية فى المجتمع الأوربى، برغم معاشرته للأرستقراطية المحيطة بعرش الهابسبورج فهو لم يخضع لأولئك النبلاء، واعتبر نبل القلب والنفس أهم من شرف المحتد وطيب الأرومة. وأحب من النساء النبيلات غير واحدة، على طهارة وفى عفة، وكان يود فى كل مرة أن ينتهى به ذلك الحب إلى الزواج، فلا يتم شىء من هذا.

ثم بدأ بيتهوڤن ينعزل عن المجتمع رويدًا، ويحتويه لا مختارًا، ولكن بحكم تدهور سمعه. وهنا بدأ عهد الآلام النفسية، فالمشاكل العائلية،

والضيق المالى. حتى ساءت أخلاقه، واضطربت حياته، إلا فيما يختص بفنه، وبملكة الخلق الفنى عنده. وأنها لسجية عجيبة فى رجل الفن الأصيل أن يعيش على ازدواج فى عالمين: العالم المحيط به، ولا حكم له عليه، ولا اقتدار وفى هذا يقول بيتهوفن ضمن مذكراته: «ليتجل سلطانك وقدرتك، أيها القدر فنحن لا سلطان لنا على ذواتنا، والمكتوب على الجبين تراه العيون. فليكن من ذلك ما يكون»! والعالم الداخلى للفنان، وهو زاخر بالمعانى والتجاريب، يتحكم فيه صاحبه تحكم عزيز مقتدر، ويقيم من ذاته حصارًا قويًّا لعالم نفسه يستطيع فى حماه أن ينشئ أعمالا هى مثل للنظام والتناسق، مهما عانت حياته الخارجية من أمواج عاتية، وعواصف وأنواء.

يقول المعاصرون المقربون من بيتهوفن بأن فقد ملكة السمع عنده فتحت له آفاقًا جديدة فى عالمه النفسى، وجعلته ينصرف بكليته إلى سماع أصواته الداخلية، فيؤلف أعمالا موسيقية مازال العالم إلى اليوم ينظر إليها نظرة إلى شبه الخوارق.

والصوناتة «الهامركلاڤير» التى نسمع اليوم تمثل أصدق تمثيل هذه الحالة: حالة الموسيقى المصاب بالصمم الكامل، الآوى إلى عزلته فى ضواحى ڤينا، يكتب موسيقى لا تكاد تمت إلى مجتمعات الناس بآصرة، ولا هى تطمح إلى إرضاء نزوة من نزوات الغرور، ولا شهوة من شهوات النجاح والالتماع. ثم أعجب بعد هذا أن يقول بيتهوفن عن أعماله فى الدور الأخير بأنها من أجل «لقمة العيش»! فقد كتب إلى صديقه ريسفى لندرة، وهو يرسل إليه صوناتة الهامركلاڤير: «لقد ألفت هذه الصوناتة فى ظرف ضيق، وما أقسى الحياة أن يكتب الإنسان من أجل لقمة العيش، ولكن بشروطه هو - شروط بيتهوفن - لا بشروط الناشرين، ولا تحقيقًا لميول السامعين.

هذه المقدمة ضرورية جدًّا لفهم الموسيقى العميقة المحيرة، التى تستغلق على الناس كثيرًا، وبخاصة تلك التى تجىء فى الرباعيات الوترية الأخيرة، وفى الخمس الصوناتات الأخيرة للبيانو.

فلن نسمع موسيقى جذابة، يسيرة، فى صوناتة الهامركلاڤير، وإنما نجتاز فيها السهل والحزن، ونخترق العواصف والأعاصير، لا نكاد نتبين أين نحن من تلك النفس الجياشة المضطرمة، تتحدث إلى نفسها، وإلى ربها. أو كما قال بيتهوفن لصديقه الكنجاتى شوبانزيج: «أتحسبنى ياشوبانزيج وأنا أؤلف هذه الموسيقى أفكر بكمنجاتكم؟ إنما أنا فيها أناجى ربى. !»

أتم بيتهوفن أطول صوناتاته وأفخمها عام ١٨١٨، وهو فى ضاحية مودلنج من الأرباض الشمالية لڤينا ذلك الوقت. والثابت من الكراسات التى كان يدون فيها خلجات نفسه بالموسيقى أنه كان مشغولا بتأليف الهامركلاڤير، وبتأليف الحركة الأولى للسمفونية التاسعة فى الوقت نفسه.

وكلمة «هامركلاڤير» أشبه بكلمة المعزف عندنا ترجمة عربية لكلمة بيانو. فما حدث للألمان فى النصف الأول للقرن التاسع عشر، يشبه ما حدث للمجريين فى الزمان نفسه، ومثلما يحدث عندنا فى هذا القرن العشرين: حركة قومية عارمة تنادى برفض الكلمات الأعجمية رفضًا باتًّا، وتنحت كلمات ألمانية، أو مجرية، أو عربية بدلها. وقد نجحت تلك الحركة فى بلاد المجر إلى درجة أننى لم أستطع أن أتبين شيئًا من برنامج مهرجان موسيقى، مكتوب باللغة المجرية، وحروفها لاتينية. فلا أثر هناك لكلمة أوركسترا ولا كونسرفتوار، ولا ڤيولينة، ولا بيانو، ولا كوارتيت (رباعية) لقد نحتوا لكل هذه كلمات هنغارية لحمًا ودمًا ورنينًا.

كلمة «هامركلاڤير» هى من قبيل كلمة «معزف» للبيانو، وترجمتها

الحرفية: الآلة الموسيقية «ذات المفاتيح والمطارق». ويظهر أن حماس بيتهوفن للجرمانية القح لم يكن عميقًا، ولم يدم طويلا. فما أسرع ما ترك اللغة الألمانية وعاد إلى المصطلحات الإيطالية فى تبيان الحركات. كما عاد بعد صوناتة الهامر كلاڤير إلى استعمال الكلمة الإيطالية التى تدل على «المعزف»، وهى كلمة «بيانوفورتى».

الهامير كلاڤير أطول صوناتات البيانو طرًّا، يستغرق عزفها أكثر من أربعين دقيقة، يوقع منظر مدونتها الرعب فى قلب عتاة العازفين. وإذا كان العازف صناع الأيدى والأصابع فحسب، ضاعت الهامر كلاڤير بين يديه وأصابعه فهى، إلى صعوبة أدائها، تتطلب من العازف فهما دقيقًا لكل تفاصيلها وقدرة على النفاذ إلى أعماقها، والغوص على معانيها.

تتألف من أربع حركات فى قالب تقليدى: فحركتها الأولى فى صيغة الصوناتة، والثانية سكرتسو، والثالثة بطيئة، فى قالب الصوناتة أيضًا، والرابعة فى طراز الفوجة، وهو نمط فى التأليف قديم، برع فيه وأجاد هيندل وباخ، وعاد إليه بيتهوفن عودة الجبابرة فى سنواته الأخيرة.

ولن أستطيع التمادى فى تقديم نماذج من هذه الحركات، إنما عملية التقديم هذه موازنة فنية، وتقدير للعمل الذى أشرح، وطريقة إعداد السامع له. وفى صوناتة الهامر كلاڤير يجب أن أقتصر فيها أقدم من نماذج على القليل، حتى يتمتع السامع بأعظم صوناتات بيتهوفن متاعًا كاملا قبل أن يستولى عليه التعب. فالهامركلاڤير، والاستماع إلى الهامر كلاڤير، شىء من قبيل تسلق الجبال الشاهقة، وإن خلا من أخطارها.

ولنكتف بالاستماع إلى نماذج قصيرة من ألحان صوناتة الهامر كلاڤير. وأولها مجموعة الألحان الأساسية الأولى والثانية فى الحركة الأولى. وقوة التعارض الدرامى بينها واضحة، بل إن العنصر الدرامى ظاهر فى تعارض

ألحان المجموعة الأولى، بين شطرها الأول وشطرها الثانى. ثم لنسمع ألحان المعبرة بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية فدخول المجموعة الثانية.

ثم نستمع إلى لحنى الإسكرتسو فالتريو، فلحن إضافى سريـع، ثم العودة إلى اللحن الأول. الإسكرتسو فى هذه الصوناتة يسبق الحركة البطيئة، مثلما يسبقها فى السمفونية التاسعة.

ومن **الحركة الثالثة - الأداجيو -** نكتفى بصفحة رائعة فى وسطها، عرفها الناقد الـروسى ده لنز هكـذا «إنها صفائـح رمس يضم آلام الدنيا... نواح هائل فوق الدمن، وبين أطلال هناء عفىّ عليه الزمن»:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وأخيرًا نختار اللحن الأساسى **للفوجة فى أول الحركـة الأخيرة،** ولست مطالبًا بمتابعة هذا الطراز من التأليف القديم حتى تفهم دخائله، يكفى أن تلاحظ فى الفوجة كيف يطارد اللحن نفسه، مطاردة لا نهاية لها إلا أن يتعب اللحن الأصلى، أو يتعب الملحن، أو يطفش السامع، وقديمًا كنت أشبه أسلوب الفوجة بما يحدث لقطيطاتى الصغيرة عندما تكتشف خيالها فى المرآة لأول مرة. إنها تواصل مطاردته من خلف المرآة ومن قدام حتى تيأس وتنصرف عنه فجأة. ولست أدرى، على قدر مالاحظت فى عدة مرات، إن كان انصرافها يأسًا من الفهم، أو لأنها فهمت الفولة.

أصخ السمع، وفاتح قلبك وحواسك لنتابع معًا صوناتة الهامر كلاڤير، مقام سى بيمول، مصنف رقم ١٠٦.

Allegro- Scherzo: Assai vivace- Adagio sostenuto: Appassionato e con molto sentimento- Largo, un poco piu vivace, Largo, Allegro, Allegro risoluto.

صوناتة البيانو الثامنة عشرة
مقام مى بيمول، مصنف ٣١ رقم ٣

حوالى سنة ١٨٠٢ قال بيتهوفن لصديقه أستاذ الڤيولينة Wenzel-Krumpholz «لست راضيًا عن أعمالى حتى الآن، وفى نيتى أن أبدأ اليوم كل شىء من جديد»، وأستاذ البيانو كارل شيرنى، وهو الذى نقل إلينا هذا الكلام، يعتقد أن بيتهوفن قاله قبل تأليف ثلاث صوناتات يجمعها رقم مصنف واحد هو ٣١. والصوناتة مى بيمول هى الثالثة، وترتيبها فى صوناتات بيتهوفن الاثنتين وثلاثين للبيانو هو الثامن عشر، وإذا كنت أقدم الثالثة، فلأنى أعد بها نفسى لتقديم الصوناتة الثانية فى المجموعة.

والصوناتة مقام مى بيمول فى الديوان الكبير جديرة باسم «الباستورال» وهو الاسم الذى يطلق على الصوناتة الخامسة عشرة، مصنف ٢٨ مقام رى فى الديوان الكبير. وبهذا يمكن القول بان لبيتهوفن ثلاثة مؤلفات ذات طابع رعائى (باستورالى): السمفونية السادسة، والصوناتة الخامسة عشرة للبيانو والصوناتة مصنف ٩٤ للڤيولينة والبيانو، والصوناتة الثامنة عشرة. وبيتهوفن فى هذه الصوناتة يمثل المؤلف الموسيقى فى طبيعته الهادئة المستروحة، لا فى طبيعته الدرامية العنيفة. ومن خصائص الصوناتة مى بيمول أنها خلو من الحركة الغنائية البطيئة التى تجىء عادة بعد الحركة الأولى. وفى موضعها كتب بيتهوفن حركة سكرتسو لاتشبه الاسكرتسوات البيتهوفينية ولا غيرها، فإيقاعها ثنائى، لا ثلاثى، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة. ووضع بيتهوفن فى

الحركة الثالثة منويتو عجيب الشكل فى خطوة البطىء، وكأنه يمثل هنا إلى حد ما الحركة البطيئة المعتادة. أما الحركة الأخيرة فقد كانت السبب فى إطلاق اسم «الصيد والقنص» على الصوناتة أو كما يعرفها الألمان .Jagd-Sonata

وبما أن عزفها يستغرق ما لا يزيد عن ٣٣ دقيقة، فـإننا ننتهـزها فرصة لتشريحها فى شىء من التؤدة.

تبدأ الصوناتة بتآلف هارمونى مبهم، ولكنه يعد الموسيقى بـطريق الباص الكروماتى لترسو على مقام الصوناتة الأساسى، أى مى بيمول. ومطلع الحركة الأولى عنوان على الصوناتة كلهـا، فى روحها البهيـج. ويحسن أن نستمع إلى قسم العرض كله.

يبدأ بيتهوفن قسم التفاعل باللحن الأساسى الأول، ويعتمد عليه وعلى اللحن الإضافى، وفى نهايته يعود اللحنان الأساسيان، كما فى أول الحركة، إلا أن اللحن الأساسى الثانى يجىء هنا فى مقام الحركة ومقام الصوناتة، أى مى بيمول كبير، وكان قد جاء فى قسم العرض على مقام الدرجة الخامسة أى سى بيمول كبير.

الحركة الثانية: سماها بيتهوفن سكرتسو، ولكنها ثنائية الإيقـاع، وليست من الاسكرتسو فى شىء إلا فى روحها الدعابى، وخفة روحها. وسرعتها.

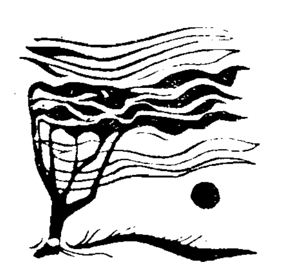
وهى مصوغة فى قالب الصوناتة، ولتلاحظ أن ثلاث حركات من أربع مصوغة فى قالب الصوناتة.

الحركة الثالثة: منويتو معتدل الحركة فى رقة. وتلاحظون أن خطا الحركة وألحانها أقرب إلى أن تكون لحنًا غنائيًّا وئيدًا منها إلى رقصة منويتو، وهى فعلا تلعب هنا دور الحركات البطيئة فى الصوناتة.

الحركة الرابعة: سريعة فى حرارة، وإيقاعها الثنائى $\frac{6}{8}$ يستعمله بيتهوفن فى صوناتاته، فى الحركة الراكضة الأخيرة، مثلما فعل فى الصوناتة إلى كرويتزر والحركة تجربة فى الإيقاع السريع الذى لا يتحول ولا يتغير. ومع أن الحركة مصوغة فى قالب الصوناتة إلا أن سرعتها تقنع الإنسان بأن هذا القالب لا تظهر صفاته الدرامية إلا حينما تعتدل سرعته، لأنك ما تكاد هنا تسمع اللحن الأساسى الأول حتى تنقلك المعبرة فى لمح البصر إلى اللحن الثانى، وما تكاد تحس بأنك فى قسم التفاعل حتى تجدك طائرًا فى قسم إعادة العرض.

عنيت بتقديم أجزاء الصوناتة كلها، دون إطالة فى الشرح لأنه لا شرح هناك. نحن حيال صوناتة تمثل سلاسة الاسترواح والهناء، مع أنها كتبت فى فترة من فترات بيتهوفن العصيبة، الفترة التى خرجت منها وصية هايلجنشتات، تلك المأساة التى كادت تنتهى بفاجعة تحرم العالم من فنان عظيم. وبيتهوفن عودنا على أن يرتفع عن المحن بفنه العلوى، وأن يغرق همومه فى موسيقى كلها بهجة وهناء.

Allegro - Scherzo: Allegretto vivace- Menuetto: Moderato grazoso- Presto con fuoco.



صوناتة البيانو السابعة عشرة
مقام رى صغير، مصنف ٣١ رقم ٢

فى الحديث السابق قدمت لبيتهوفن صوناتة البيانو رقم ١٨ مقام مى بيمول كبير، وهى الثالثة فى مجموع ثلاث صوناتات تحمل رقم المصنف أى Opus ٣١، ألفها بيتهوفن فيما بين ١٨٠١، ١٨٠٢، ويبدو أنها كانت أول ما ألف فى مجموعة المصنف ٣١. وهى من صوناتات بيتهوفن الهامة، ولم يقف أمام ذيوعها مثل أخواتها الشهيرات سوى خلوها من اسم يلصق بها فتعرف به مع أن بيتهوفن عندما سأله صديقه شندلر عن معناها، وأختها «الأباسيوناتا» أجابه طالع يا أخى رواية «العاصفة» لوليم شكسبير. وحاول البعض إطلاق هذا الاسم «العاصفة» عليها، فلم يلصق بها لسبب أو لآخر.

وأحب أن نستعرض بادئ ذى بدء ما قدمناه من صوناتات بيتهوفن للبيانو، حتى نكون على علم بما بقى لنا تقديمه من الاثنتين والثلاثين صوناتة التى ألفها لهذه الآلة، وامتد تأليفها على طول حياته منذ نعومة الأظفار حتى عام ١٨٢٢، أى حتى قبل وفاته بنحو خمس سنوات، وكان بهذه المجموعة الكبيرة صاحب أول بناء شامخ فى فن الصوناتة للبيانو بمعناها الحديث. ولاحظ أن البيانو دخل فى عالم الموسيقى لنحو خمسين عامًا قبل ميلاد بيتهوفن، وأن مؤلفات ڤولفجانج أماديوس موزار المنفرد بقيت واضحة التأثر بقصور البيانو فى عصره، أو بالأولى بقى فيها أثر سلف البيانو وهو «الهاربسيكورد» أو «الكلاڤسان»، ذو الصوت المعدنى الرقيق، والرنين المحدود. وعندنا فى حالة بيتهوفن وصوناتات البيانو مثل من أمثلة الفعل ورد الفعل فى تاريخ تطور فن الموسيقى: أثر صانع

الآلة الموسيقية على مؤلفها، فلو أن بيتهوفن لم يجد فى زمانه غير الهاربسيكورد يكتب له، لما ألف ما ألف من صوناتات البيانو. ولكن بمجرد أن قدم المخترعون وصناع الآلات الموسيقية آلة جديدة أكثر إحكامًا وأجهر صوتًا وأقدر على الهبوط والارتفاع بقوة الصوت، وكتمه أو تركه يدوى، تقدم الموسيقى العظيم واعيًا ومقدرًا لممكنات الآلة الموسيقية الجديدة. وكان بيتهوفن واحدًا من أعظم عازفى البيانو فى عصره، فاستطاع أن يؤلف شيئًا جديدًا رائعًا فى عالم الصوناتة، يسبر أغوار المشاعر، ويرتفع إلى ذروات التعبير، بكل ما يستطيعه روح مبدع خلاق.

قدمنا لكم فيما سبق صوناتات البيانو الآتى ترتيبها: الصوناتة الثامنة مقام دو صغير، المعروفة «بالباتيتيك»، والصوناتة الثامنة عشرة مقام مى بيمول كبير وهى الثالثة من المصنف رقم ٣١، والأولى بعد العشرين من مقام دو كبير «الفالدشتاين»، والثالثة والعشرين مقام فا صغير وهى «الأباسيوناتا» والسادسة والعشرين مقام مى بيمول كبير «صوناتة الوداع»، والتاسعة والعشرين مقام سى بيمول كبير وهى «الهامر كلاڤير».

فإذا قدمت الآن الصوناتة السابعة عشرة مقام رى صغير فإنه يبقى علينا من صوناتات البيانو الهامة لبيتهوفن، أو على الأقل المشهورة، صوناتة «ضياء القمر» وترتيبها الرابعة عشرة ومقامها دو دييز صغير، والصوناتة الخامسة عشرة المعروفة بالباستورال، ثم بقية الصوناتات الأخيرة التى تحمل رقم مصنف يزيد عن ١٠٠. وفى نيتى أن أواصل تقديم صوناتات بيتهوفن للبيانو، دون أن أنوى تقديمها كلها. وفى رأيى أن نصفها على الأقل، ربما عشرين منها واجبة التقديم. ومع ذلك فإن عشر صوناتات كفيلة بالتعرف على العالم الداخلى، والقدرة الإبداعية

للفنان الأعظم، محددة بخصائص البيانو وإمكانياته التعبيرية. ويجب أن يكون مفهومًا أن مؤلفاتَ بيتهوڤن للبيانو تعد من شوامخ أعماله، بل إن شهرته كموسيقى فى ڤينا ذاعت أول ماذاعت عن براعته كعازف بيانو، وبفضل ملكاته العجيبة فى الارتجال، مما كان موضع إعجاب عظيم فى المجتمع الڤيناوى.

يقول الناقد الألمانى باول بكر تعليقًا على هذه الصوناتة السابعة عشرة: إن بيتهوڤن استخدم مقام رى صغير فى صوناتاته للبيانو أربع مرات لا غير، مقابل ست مرات فى مقام فا صغير، وسبع مرات فى مقام دو صغير، وهذه الأخيرة كلها ذات طابع درامى عميق. أما الحركة فى مقام رى صغير فتوحى بجو المآسى، وتشير إلى أحكام القدر المبرم دون نقض. وفى صوناتتنا هذه تعبر حركتاها الأولى والأخيرة، فى مقام رى صغير، على سورة الغضب حيال القدر الذى لا يرحم.

ويقدم رومان رولان للصوناتة السابعة عشرة بقوله: إنها فصل من اعترافات بيتهوڤن. ثم أضاف قائلا بانها، هى والإباسيوناتا من مؤلفات بيتهوڤن الشكسبيرية.

ولقد أطال رولان، بأسلوبه الرومانتيكى الحاد، فى شرحه لما يعنى بشكسبيرية الصوناتتين، وليس هنا مكان للإفاضة فى هذا الشرح. إنما أفضل أن أنقل ما جاء فى كتاب السيدة ماريوت سكوت عن بيتهوڤن: «اجتمعت ظروف المكان والزمان لتهب شكسبير إلى إنجلترا وإنجلترا إلى شكسبير فى حقبة من الدهر بلغت فيها اللغة الإنجليزية وفن الدراما أرفع الذرى. وكذلك جاء بيتهوڤن إلى الموسيقى فى زمان بلغ فيه هذا الفن مداه كلغة عالمية». وما يعنينا الآن هو أن الصوناتة مقام رى صغير تقرن بالأباسيوناتا، ولن تخيب ظننا فى أنها واحدة من أهم صوناتات بيتهوڤن. والعجيب أن بيتهوڤن الذى يستغرق فى التأليف وقتًا وجهدًا

طويلاً، نلحظه على طول كراساته، ترك لصوناتة اليوم أول سكتش لها سنة ١٨٠١، وانتهى من تأليفها فى صيف ١٨٠٢، ويكاد يكون الاسكتش الأول صيغة نهائية لمطلع الصوناتة، بل إن خطة الانتقالات المقامية فى الحركة الأولى مرسومة فى هذا الاسكتش. والحق أن هذه الصوناتة تصور انفعالات بيتهوفن البركانية عام ١٨٠٢، فهى تقع بين رسالته الهامة لصديقه فيجلر يشير فيها إلى فتاة فتانة تحبه ويحبها، ثم يضيف: لولا ما أصيب به سمعى... ويختم بقوله إنه «سيقبض على زمارة رقبة القدر»، وبين الوصية التى كتبها فى خريف عام ١٨٠٢ وقد يئس من دنياه، الوثيقة التى يتفطر لها الفؤاد، المعروفة بوصية «هايلجنشتات».

تبدأ الصوناتة رى مينور بتآلف هارمونى موزع متفرق فيما يعرف «بالآربيج»، يشكل تآلف الخامسة لمقام رى صغير، أى تآلف لا ـ دو دييز ـ مى، مقلوبًا (دو دييز ـ مى ـ لا)، ثم بلحن مؤلف من ثلاث نوتات هذا التآلف (دو دييز ـ مى ـ لا) متفرقة، وبإيقاع بطىء جدًّا «لارجو» ثم تندفع الموسيقى فى غضب، وكأن تآلف البداية أمر يلقى به القدر إلى الفنان وكأن الحركة الغاضبة السريعة تتحدى هذا الأمر. ولكنه يكرر التآلف فى مقام دو كبير مقلوبًا (مى ـ دو ـ صول) وكأنه يقول: اصدع بالأمر وكفى، وإذا الروح مضطرب، يحاول الهرب، دون جدوى، فاللهجة الأمارة تعود مرارًا وتكرارًا طوال الحركة، توقفها وتبطئها، ليعود الغضب. إننى أريدكم أن تحسوا بما نسمع من صراع بين قدر آمر، وبين نفس هائجة مضطربة، لا تعرف لها من هذا الأمر فكاكًا. وفى نهاية ما نسمع، وهو ختام قسم العرض نحس بأن النفس المضطربة قد انطوت، ورضيت بقضائها المحتوم.

ويبدأ قسم التفاعل بمدخل الصوناتة مكررًا ثلاث مرات، كأن الموسيقى يقول اهدئى يا نفسى! ولكن أين الهدوء أمام أحكام القدر،

يئن الرد عليها بالشكوى دون جدوى. ويستمر التفاعل الدرامى قويًا ينتقل انتقالات سريعة بين شتى المقامات الموسيقية حتى تبلغ الموسيقى موقفًا متسائلا، خفاق الفؤاد، يعود بعدها لحن البداية البطىء، ثم يحدث أمر عجيب: يدخل البيانو بلحن بطىء جديد فى صورة «ريسيتاتيف» غنائى، أى تلاوة منغمة حرة دون أى اصطحاب هارمونى وكأن اللحن ينادى، رحماك! ليعود التدفق الخافق، ولكن لحن الاسترحام يوقف هذا التدفق مرة ثانية. ويقول رومان رولان هنا بأن هذه الحالة النفسية نذير باليأس الذى يستحوذ على بيتهوفن فى خريف ذلك العام، ١٨٠٢، عام وصية هايلجنشتات. ولا أخفيكم بأننى أتابع هنا تحليل رومان رولان لصدقه وقوة حجته.

ولنستمع إلى قسم التفاعل كاملا يتلوه قسم إعادة العرض بلحنيه الأساسين، لتختتم الحركة الأولى بكودا هادئة.

الحركة الثانية: تبدأ فى ظلام ما يلبث أن ينقشع لندخل فى نطاق السكينة والسلام. وتتألف الحركة ـ وهى فى قالب الصوناتة ـ من لحنين أساسين، ولكن العادة فى الحركات البطيئة المصوغة فى قالب الصوناتة أن تخلو من قسم التفاعل، ويعود اللحنان الأساسيان فى قسم إعادة العرض، وتختم الحركة بكودا طويلة، فى وجيب هادئ، تلفظ أنفاسها مستروحة سعيدة.

الحركة الثالثة: هى ختام الصوناتة، تعود بنا إلى القلب الواجف يضطرب ويخفق فى نبضات سريعة لا هوادة فيها ولا رحمة، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة مثل سابقتيها، إلا أن اندفاعها فى إيقاع لا يريم، وسرعة خطاها تجعلها أقرب إلى الروندو. وهى على كل حال خير ختام لهذه الصوناتة العظيمة، يؤكد فيها بيتهوفن تجربته فى ختام الصوناتات على إيقاع سريع لا يتغير.

وكلامى عن هذه الصوناتة لا يتعدى التفسير الوجدانى. لأن مثل هذه الأعمال ذات العمق التعبيرى البعيد لا يمكن للسامع أن يقاوم أثرها المباشر ليلقى بالا إلى تقسيمها الفنى. وحتى عند الدارسين للموسيقى، العارفين بأسرارها لا يتمالك المرء نفسه وهو يستمع إلى هذه الصوناتة وأمثالها، ليقف بتفكيره عند التعـرف على لحن أسـاسى أول أو ثان. وأصدقكم القول أننى ما استمعت يومًا إلى الأباسيوناتـا مثلا، أو إلى السمفونية الخامسة، أو إلى أى عمل من أعمال بيتهوفن البركانية إلا ووجدتنى مستغرقًا فى بحر النغم، لا يعنينى مما أسمع سوى الاندماج فيما تثيره الموسيقى من مشاعر، وتفجر من إحساس.

فلننصت إلى الصوناتة السابعة عشرة مقام رى صغير للبيانو، علامة من علامات الطريق السلطانى الذى اختطه لودفيج فان بيتهوفن فيما بين الصوناتة «الباتيتيك» و«الأباسيوناتا».

Largo. Allegro - Adagio - Allegretto.



الصوناتة الرابعة عشرة

شبه فانتازيا (ضياء القمر)
مقام دو دييز صغير، مصنف ٢٧ رقم ٢

لماذا تأخرت حتى اليوم فى تقديم صوناتة بيتهوفن المشهور باسم «ضياء القمر»؟ لسبب فارغ، وهو أنها الصوناتة التى لاقت كل أصناف العبث والإهانات من صغار العازفين والعازفات. فالفتاة التى تعدت مرحلة التهجى والتلعثم على البيانو لا تجد عملا تسخره لملكاتها الموسيقية الصغيرة إلا... الحركة الأولى من صوناتة «ضوء القمر». والمخرج السينمائى يطلب من صنايعية الأدب سيناريو لقصة خيالية تدور حوادثها حول صوناتة «ضوء القمر» وغرام بيتهوفن بالكونتيسة جوليتا جويتشاردى. ولكن ما حكاية «ضوء القمر» هذه، ومن ذا الذى أطلق عليها هذا الاسم الشاعرى الجذاب؟ لأننا بعد تقديم عدد من صوناتات بيتهوفن المشهورة نعرف أن بيتهوفن كان براء من هذه التسميات وهو كما نرى فى المدونة، نشر الصوناتة تحت هذا العنوان:

Sonata quasi una Fantasia, per il Clavicembalo o Piano-Forte composta e dedicato alla damigella Contessa Giulietta Guicciardi da Luigi van Beethoven, Op. venti-setti, Numero due.

ولكن ناقدًا ألمانيا، كبير زمانه بين النقاد، اسمه رلشتاب أشار فى تعليقه على الحركة الأولى من «الصوناتة كوازى فانتازيا» إلى إيحائها بانعكاسات القمر على أمواج بحيرة الكانتونات الأربع بسويسرا. وبالطبع أمر هذا يعنى الناقد نفسه، ويعنى أنه عرف تلك البحيرة ورأى الأشعة الفضية تتكسر فوق مياهها فى ليلة مقمرة.

أما بيتهوفن فلم يذهب إلى سويسرا، وبالتالى لم ير البحيرة الجميلة. ويمكن أن نضيف بأنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى ما عنى بحـركته الأولى أو بالصوناتة كوازى فانتازيا دو دييز مينور كلها.

ولهذا ذهب خيال الناس كل مذهب فى تفسير هذه الصوناتة، وصور المصورون بعض القصص الخيالية حولها. وشطح خيال بعض المتأدبين فقالوا بان بيتهوفن كان يتمشى فى طرقات ڤينا ذات ليلة مقمرة، عندما رأى غلاما كفيفًا يعتمد على ذراع أخته، ويشكو من أنه لا يستطيع أن يرى رأى العين عظيم عظماء الموسيقى بڤينا. فتقـدم إليهما بيتهـوفن وصاحبهما إلى منزلهما المتواضع. وجلس إلى البيانو وارتجـل الصونـاتة «كوازى أونا فانتازيـا» مستوحيًـا ضوء القمـر المتساقط من نـافذة الغـرفة.. وجمـال عيون الشقيقـة، واختفاء الضيـاء من عيون الغـلام الكفيف. ثم كشف للفتـاة وشقيقها عن شخصيتـه. وللقصة «تفـانـين عجب» لا تعنينا بقدر ما يعنينا أن نعرف لماذا أوحت الحـركة الأولى للصوناتة بضوء القمر ينعكس على بحيرة سويسرية. وهـل الموسيقى تبلغ فى وسائلها التعبيرية إلى درجة أن تحدد مما لا يقبل الشك ما يعنيه الموسيقى ؟ لقد سمعتمونى أكثر من مرة أؤكد أن الموسيقى لغة مبهمة توحى ولا تحدد، وأن المؤلف الموسيقى ذاته قد يضع موسيقاه وفى ذهنه صورة من الطبيعة، أو أن يكون فى حالة وجدانية معينة، من حزن أو فرح، أو من التعلة بالأمانى. وقد يعرف أو لا يعرف تحت أى تأثير وضع موسيقاه، وقد يحدثنا صراحة عن ذلك، وقد يترك الأمر فى إبهامه. ثم إنكم استمعتم أيضًا إلى الكثير من الموسيقى ذات البرنامج وهى تطور رومانتيكى حدا بالموسيقيين إلى تأليف موسيقاهم تبعًا لبرنامج معين، من قصة أو قصيدة أو صورة.

والصوناتة المشهورة باسم «ضياء القمر» لم يؤلفها بيتهـوفن وهو يترسم منظرًا بعينه. إنما كتبها عام ١٨٠٢ تحت تأثير أزمة نفسية، وأهم

من ذلك أن الصوناتة دو دييز صغير، مثل شقيقتها فى المصنف ٢٨ تمثل اتجاها جديدًا فى حياة بيتهوفن الإبداعية. ولاحظوا أننا هنا فى بداية الحقبة الثانية من هذه الحياة. فهو يتجه إلى التحرر من قالب الصوناتة فى حركتها الأولى، ولذلك نراه يبدأ صوناتة «ضوء القمر» بحركة حرة طليقة من كل قيد، لا تتبع النظام المرسوم فيما يعرف بقالب الصوناتة، وهذا هو الأصل فى تسمية بيتهوفن لها. «صوناتة شبه فانتازيا». وكلمة «فانتازيا» تعنى ـ وعند الألمان خاصة ـ الانسياق إلى الخيال فى حرية، أو إلى الانفعالات والنزوات النفسية.

وصحيح أن **الحركة الأولى** فى هذه الصوناتة شاذة التركيب. فلو أنه اكتفى ببعضها كمقدمة الحركة لما وجدنا فى هذه غرابة، ولكنه لم يجعل من المطلع مقدمة، وليس فى ظاهر الحركة الأولى أو باطنها ما يدل على أنها مقدمة، فقد امتد بها بيتهوفن إلى حركة كاملة لا تريم ولا تتحول عن «تريولاتها»، أو تثليثاتها التى تؤلف فى كل مازورة ١٢ نوتة مقسمة فى توقيعها إلى نبرتين إيقاعيتين. وهذه التريولات تآلفات هارمونية لا تعزف عناصرها فى وقت واحد، بل تعزف على التوالى فيما يسمى التآلف المتقطع، وهو «الآربيج». وهذا الآربيج الهادئ البطىء سهل الإيحاء بتماوج الماء وتلاطمه، فلا عجب أن يرى الهر ريلشتاب وغيره صورة بحيرة سويسرية. أو انعكاس ضوء القمر على شواطئ الإسكندرية، أو شاطئ بلطيم، وخلفه الممتد من الغرود الرملية الفسيحة. ولماذا لا توحى الأربيجات بتماوج النخيل فى عزبة النخل تحت لمسة نسيم السحر؟ أو بزيارة لأبو الهول عند شروق الشمس، ومنظر النيل من فوق الربوة العالية؟

لنترك للموسيقى حرية الإيحاء إلينا بما نشاء، أو تشاء لنا مخيلاتنا، والأجدى أن تلاحظوا هذه الحركة البطيئة، وأن تتنبهوا إلى لحنين

متسلقين فوق تآلفاتها «الآربيجية»، أو هابطة تحتها إلى أعماق البيانو. ولبعض هذه الألحان صوت أشبه بصوت ناقوس يرن رنين الحزن، ويعلن عن وفاة. هذا والتآلفات الآربيجية مستمرة فى حركتها المنسابة من أول الحركة حتى آخرها، تتجول بين المقـامات المـوسيقية مـاشاء لهـا فن التأليف، ويعلوها اللحن الغنـائى الأول أو الثانى، أو يـدفن نفسه فى أعماقها. مع ملاحظة أن الجمع بين مونوتونية التآلفات، وبين تحركات اللحنين الغنائيين هو مثار الإيحاء الشعرى فى موسيقى بيتهوڤن.

وما من شك فى أن هذه الصوناتة تعبر عن حزن دفين ويأس عميق نجد لها تفسيرًا من حياة بيتهوڤن. ولا أحسب النقاد بعدوا كثيرًا عن الحقيقة حين يحدثوننا عن غراميات بيتهوڤن وأثرها فى تأليف صوناتة ضوء القمر وأشباهها كالأباسيوناتا أو الباتيتيك. فأشجان بيتهوڤن هنا، وثوراته العنيفة هناك، مرجعها تلك الغراميات اليـائسة، سـواء كانت الحبيبـة الكونتيسـة جوليتـا جويتشـاردى أو الكونتيسـة تريـزا فون برونشڤيك، أو تريزا مالفاتى، أو آنى زيبالد.

فلنسمع إلى **الحركة الأولى** من الصوناتة مقام دو دييز صغير. وقد نسيت أن أخبركم بأنها ذات ثلاث حركات لا أربع، ولقد بلغ التطور ببيتهوڤن مدى أبعد من حكايات ثلاث حركات. فهناك من صوناتاته مالا يحتوى على أكثر من حركتين، وليس لهذا الأمر شأن هام، وإنما فيه دلالة على انطلاق قريحة بيتهوڤن ونزوعها دائمًا إلى التحرر. ومع أن الحركات الثلاث واضحة الانفعال، دون أية محاولة للوصل بينها، فـإن بيتهوڤن حرص فى آخر الحركة الأولى على إصدار أوامره إلى العازف بأن يبدأ فجأة الحركة الثانية فيقول بالإيطالية:

Attacca subito il seguente Allegretto.

ويقول فى آخر الحركة الثانية: Attacca subito il PrestoŒ

الحركة المتوسطة فى صوناتة «ضياء القمر» سكرتسو صغير، وصفه فرانز ليست بأنه زهرة نابتة بين هوتين. ويمكن أن يعتبر هذا الاسكرتسو متنفسًا من جو الكمد المخيم على الصوناتة فيما بين حركتها الأولى التى تثير الأشجان وتوحى بأشيد الأحزان، وبين حركتها الأخيرة التى تنفجر عن حمم طائر من داخل بركان ثائر.

بعد هذا الاسكرتسو اللطيف تعود الموسيقى إلى جو الدراما فى حركة سريعة جدًّا، وفى انفعال وقلق. وإذا كان الحزن المخيم على الحركة الأولى كظيمًا، هادئًا، فهو هنا تفجير ينابيع المأساة حميًا محرقًا. والحركة مصوغة فى قالب الصوناتة.

ولا بأس من أن أنقل إليكم وصف الموسيقى هكطور برليوز لحفلة خاصة عزف فيها فرانز ليست صوناتة «ضياء القمر» قال: «دخل علينا ليست وقد تقدم المساء، وسمعنا نناقش عملا من أعمال ڤيبر، كان الجمهور قد تلقاه بعكس الترحاب. فقام ليست إلى البيانو وعزف ذلك العمل ليجيب بطريقته على خصوم ڤيبر. وعندما انتهى من عزفه بدأ ضوء المصباح الكبير يخبو، وذهب أحدنا ليعيد إليه الحياة فقلت له: «اترك بالله المصباح لحاله فلعل ليست يلعب لنا أداجيو الصوناتة مقام دو دييز صغير لبيتهوڤن، وفى هذه الحالة لا أحسب غسق الحجرة إلا موائمًا لروح الموسيقى».

فقال ليست: «بكل ممنونية، وأفضل أن تطفئوا الأنوار كافة، وأن تغطوا نار الموقدة حتى يشتملنا ظلام كامل».

«وفى هذه الغياهب، وبعد لحظة من التأمل، ارتفعت ألحان المرثية فى بساطتها العلوية، وكأن العازف الفيرتيوز قد استدعى طيف بيتهوڤن من العالم الآخر ليسمعنا صوته العظيم. وقد عرت كل منا رعدة، ونحن تحت وقر التبجيل، والتجلى الدينى، والإعجاب والآلام. ولو لم تشرق عيوننا

بالعبرات فى تلك اللحظات لاختنقت صدورنـا... حقًّا إن صـوناتـات بيتهوڤن العظيمة هى التى تسبر إحساسنا، وقوة إدراكنا للموسيقى».

وختامًا أحب أن أشير إلى أن ليون تولستوى وضع رواية قصيرة بعنوان «صوناتة إلى كرويتزر» لبيتهوڤن، جعل فيهـا الموسيقى تثـير عواصف بين الزوج وزوجته البيانست، وعازف الفيولينة صديق الزوجة، وتنتهى القصة بقتل الزوجة. وقد كتب روائى ألمانى حوالى عام ١٩٠٠ قصـة يهاجم فيهـا اتهام تـولستوى للمـوسيقى، وجعل عنـوان قصته «الصوناتة مقام دو دييز صغير» وهى صوناتة «ضياء القمر»، وفى سنة ١٩١١ ألف روائى ألمانى آخر قصة بعنوان «كوازى أونا فانتازيا»، وفى العام نفسه ألف روائى بريطانى قصة عنوانها .Moonlight Sonata وهذا غير لوحات الرسم والصور التى صنعها الرسامون والمصورون لبعض القصص الخيـالية التى أشـرت إليها فى أول الحـديث وغـير الأفـلام السينـمائية التى تغـرق فى الخيال، وتجعـل من حياة المـوسيقيين مـادة لاستدرار عبرات الجماهير... مدرارًا.

Adagio sostenuto - Allegretto - Presto agitato.



صوناتة البيانو الثلاثون
مقام مى، مصنف ١٠٩

من خمس صوناتـات بيتهوڤن الأخـيرة للبيانـو، سبق أن قدمنـا الصوناتة مصنف ١٠٦ المشهورة باسم صوناتة «الهاميركلاڤير» ونقدم الآن صوناتة لم تحظ بتسمية أدبية، ولا تعرف إلا برقم مصنفها، وبمقامها الموسيقى مى كبير.

والخمس الصوناتات الأخيرة تمثل الفترة الأولى من الحقبة الأخيرة لحياة بيتهوڤن الإبداعية، كما تمثل الخمس الرباعيات الأخيرة الفترة النهائية. والصوناتات الخمس الأخيرة ألفت فيها بين ١٨١٦، ١٨٢٢، أما الرباعيات الأخيرة فقد ألفت فيها بـين ١٨٢٤، ١٨٢٦، ولم يبق على بيتهوڤن من أيام الحياة سوى بعض سنة ١٨٢٧.

والصوناتة مى ماجور التى نقدم ألفت فى خلال قيام بيتهوڤن بوضع عمل من أروع أعماله ومن مفاخر الحضارة الكبرى، وهو «القـداس الاحتفالى» لقد عبرنا فى رحلتنا الطويلة بهذه الحياة الإبداعية، وأشعر دائماً بسعادة عجيبـة وأنا أقـدم أعمال بيتهـوڤن الأخيرة. وأرجـو أن لا ننسى أننى بدأت تقديم أعمال بيتهوڤن فى شهر مايـو عام ١٩٥٧ بالسمفونية التاسعة، الكورالية، آخر سمفونياته، وأننى قدمت رباعيات بيتهوڤن الوترية من جميع حقباته الإبداعية، ولم يبق لى سوى تقديم أربع رباعيات من الحقبة الأولى، أختتم بهـا سلسلة رباعيـاته الست عشرة.

وهأنذا فى رحلتى الطويلة عبر صوناتات بيتهوڤن للبيانو أقترب من

النهاية، إذ أقدم واحدة من الخمس الصوناتات الأخيرة وهى الصوناتة الثلاثون.

وقبل أن ندخل فى تفاصيل هذه الصوناتة، أدعو لسماع الحركة الوسطى، إذ أنها تقف وحدها فى قمة عمل كله استرواح هانئ وهدوء سعيد، الحركة الوحيدة فى الصوناتة التى تذكرنا بالمزاج النارى الغضوب.

ففيما عدا الحركة الوسطى نلتقى ببيتهوفن الوادع والشاعر فى تأملاته وسبحاته، وسأتابع دون تحرج، ولكن فى تصرف واختزال كبير، تحليل رومان رولان لهذه الصوناتة، ويبدؤه قائلا: فلنتنشق أولا عبير عام ١٨٢٠ لقد أراد البعض اعتبار **حركة الصوناتة الأولى** من بنات الخيال المنطلق، وارتجال عبقرى. ولكن فحص الحركة يكشف عن اتباع بيتهوفن لقالب الصوناتة، فهنا لحن أساسى أول، ولحن ثان ثم قسم التفاعل، فقسم إعادة العرض، فالختام بكودا.

وفى خلال هذا المؤلف الاتباعى نحس بانطلاقة الفنان، وعندنا فى **الحركة الثانية** صورة من صور المفارقة فى التعبير. فهذه الحركة السريعة جدًّا انفجار بركان وسط منبسط من طبيعة باسمة، مورقة مشرقة. يعود بيتهوفن بعدها إلى عالمه الهادئ، وتأملاته الشاعرية فى الحركة الثالثة. وهى ختام غير معهود فى الصوناتات، لأن المعهود أن تختم بحركة سريعة، غير أن بيتهوفن هنا يأمر الزمن بالتوقف ليعرض علينا لحنا سماويًّا هادئًا، يجرى عليه ست تنويعات. واللحن يتركب من قسمين يعاد كل منهما، ويرى فيهما رومان رولان عودة إلى ذكرى «الحبيبة النائية» مشيرًا بذلك إلى سلسلة أغانى بيتهوفن بهذا العنوان.

التنويع الأول نوع من ترديد اللحن الأساسى بعاطفة مجددة فى تأثرها أو كما يقول رومان رولان: «إنه إعادة للحن تحت أضواء الروح

التى تضفى على اللحن معناه التعبيرى».

إنما تبدأ التنويعات حقًّا **بالتنويع الثانى**، ويمثل عند رومان رولان اجترار الذكرى، كأنها الخضرة العاطرة.

والتنويع الثالث يرى رولان فى ترقيصه السريع صورة «الحبيبة النائية».

والتنويع الرابع يعود إلى اللحن الأساسى، أو على الأقل إيقاعه، وإن أبطأ قليلا.

التنويع الخامس خلق جديد يمثل توكيد الإرادة تتحكم فى العاطفة.

أما **التنويع الأخير** فهو الخاتمة الرائعة لهذه المجموعة من التنويعات، وفيه ارتفاع مستمر فى القوة وازدياد فى السرعة، حتى ينتهى إلى زغردات هائلة. يبدأ فى جلال ثم يحمى وطيسه شيئًا فشيئًا، كالماء يغلى ويفور ليفيض فيضانًا فى تلك الزغاريد، وتنتهى الحركة والصوناتة بالعودة إلى اللحن الأساسى، مفردًا، هادئًا، ينتهى متباطئًا خافتًا تدركه سنة من النوم. وهكذا تحتفظ النفس بالذكريات كاملة، ولكن دون وخزات الألم.

ألفت هذه الصوناتة عام ١٨٢٠ فى خلال تأليف «القداس الاحتفالى» كما مضى القول، ذلك القداس الذى توجه فيه بيتهوفن إلى ربه يناجيه. إنها مونولوج داخلى، تتوارى فيه النفس خلف أحلامها، التى تمر مرور السحاب، ورياح الخريف تذرو الأوراق الذابلة وتنشر عبير الماضى. ذكريات فقدت حمتها اللاسعة، ولم يبق منها سوى الشمع والعسل الذهبى تبنى منه الروح خلاياها ذات الضياء. هذه الصوناتة فى تنويعات حركتها الأخيرة إن هى إلا لعبة الحب والأحلام.

Vivace ma non troppo, Adagio espressivo - Prestissimo - Andante molto cantabile ed espressiveo.

الصوناتة الأخيرة للبيانو
مصنف ١١١، مقام دو صغير

عندما خصصت منذ بضع سنوات عددًا من الأحاديث لصوناتات البيانو تأليف بيتهوفن راعيت اختيار أشهرها وأكثرها ذيوعًا بين عشاق الموسيقى، بصرف النظر عن كون هؤلاء يمارسون أو لا يمارسون الأداء الموسيقى. وبعض صوناتات بيتهوفن فى متناول العازفين الهواة، ولكن أغلبها، بل كلها فى الحق، بحاجة إلى امتلاك أعنة الأداء وميكانيكياته بدرجة من الكمال تغنى العازف عن التفكير بنقلة إصبع، أو بعبور اليد اليسرى فوق اليمنى، أو العكس، ليتفرغ تمام التفرغ للتعبير البيانى والوجدانى، وبيتهوفن حتى فى أسهل صوناتاته أداء، هو الموسيقى الأكبر، أى أن حاجة العازف إلى فهمه والنفاذ إلى روحه، بل ضرورة الثقافة الفنية الواسعة أساسًا لوعيه، تجعل من الشطط أن يحاول تناول موسيقى بيتهوفن بالخفة التى يتناول بها عزف مازوركا لشوبان.

وصوناتات الحقبة الأخيرة فى حياة بيتهوفن، وعددها خمس صوناتات، جبال وعرة جدًّا حتى على العازف الصناع (الفيرتيوز) لدرجة أن بعض هذه الصوناتات، بل كلها، قلما كانت تعزف فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، خشية منها ورعبًا. وما تزال الكتب تسرد أسماء عازفى القرن الماضى الذين قاموا بالأداء العلنى للصوناتات الخمس الأخيرة، وخاصة أشدها وعورة، وأصعبها منالا وهو الصوناتة التى اشتهرت باسم «الهامركلافير»، مصنف رقم ١٠٦، تسرد الكتب أسماء من تجرءوا على الخمس الصوناتات الأخيرة، وكأنها قائمة شرف

لهم، وهى قطعًا قائمة شرف لجمهرة المستمعين الذين استطاعوا مواصلة السير فى تلك المعارج الوعرة، التى تمثل موسيقى بيتهوفن فى الحقبة الأخيرة، سواء للبيانو، أو للرباعية الوترية، ثم عادوا من رحلتهم بصفة النافق الكاسب. مجهدين نعم، ربما فى حواسهم، ولكن روحهم التى ارتفعت حتى سدرة المنتهى فى عالم الموسيقى العظيمة، عادت آمنة مطمئنة، سعيدة بكل ماهز أرجاءها من أحاسيس ومشاعر.

قدمت فيما مضى الصوناتة مصنف رقم ١٠٦ دون تردد، وهى المعروفة كما قلت بالهامركلاڤير، ذروة منجزات بيتهوفن فى صعوبة الأداء، ولكنها ليست ذروتها فى صعوبة الإدراك الذى يوصل إلى المتعة الروحية الكبرى.

ترددت أمام الصوناتة الأخيرة مصنف ١١١، وأخذت أؤجل تقديمها عامًا بعد عام حتى جمعت شجاعتى، وآذنت اللحظة الراهنة لتقديمها. وأحب على خلاف عادتى، أن أسجل بأننى أعددت هذه الصفحات فى أواخر شهر يولية ١٩٦٧، وأنا أجتاز محنتين من محنات حياتى الخاصة وحياة الوطن. أقول هذا معتذرًا عن إشارة شخصية، ربما لم يكن لها محل، لولا صلتها بمقدرات الوطن الحبيب.

آذنت اللحظة أن أقدم آخر صوناتات بيتهوفن للبيانو، وهى الصوناتة الثانية والثلاثون، لا تحمل من الأسماء غير رقم تصنيفها، هو ١١١، ومقامها الموسيقى وهو دو فى الديوان الصغير. وعجيب مقام دو مينور هذا! كلما كتب بيتهوفن شيئًا من الموسيقى فيه، توقعنا أن يمثل كفاحًا روحيًّا، أو نضالا عاطفيًّا. ولأذكرن ثلاثية للوتريات والبيانو كتبها فى أول شبابه، وهى عمل من أعمال الحقبة الأولى، يدهشك أن تحِس فيها بنبض روح بيتهوفن صاحب السمفونية الخامسة، وصوناتة الڤيولينة والبيانو والصوناتة الباتيتيك للبيانو، والرباعية الوترية الرابعة، بل

صوناتة البيانو الخامسة مصنف رقم ١، وكلها أعمال فى مقام دو مينور يمكن أن أضيف إليها صوناتة البيانو الرابعة عشرة المعروفة «بضياء القمر»، والرباعية الوترية الرابعة عشرة، وكلا العملين فى مقام دو دييز مينور.

عندما انتهى بيتهوڤن من صوناتته الأخيرة مقام دو مينور عام ١٨٢٢، لم يكد يجف حبرها حتى كتب للناشر يقول له: «والبيانو، إذا فكرنا فى الأمر، ليس آلة موسيقية ترضينى تمام الرضا». وعرفته الخمس السنوات الأخيرة من حياته جبار القرون، وعظيم عظماء الفن، بما كتبه خلالها من أعمال تعنو لها الجباه: السمفونية التاسعة والقداس الاحتفالى والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة.

نعم عاد بيتهوڤن خلالها إلى البيانو ليكتب بعض المقطوعات الهينة التى أسماها «باجاتيل». وإلى تنويعاته المشهورة على فالس ديابللى.

ما أكثر ما يمكن أن أقوله عن صوناتة بيتهوڤن الأخيرة، تعبيرًا شخصيًّا، أو نقلا عما قاله المعقبون قديمًا وحديثًا. أما التحليل فلا سبيل إليه فى هذا المجال لأن أعمال بيتهوڤن الأخيرة للبيانو والرباعية الوترية تعز على التحليل البارد ولا طريق إلى تحليلها سوى بالتشريح الفنى لعناصرها. فلا ينتظرن السامع منى قليلا ولا كثيرًا فى مجال الشرح والتحليل. إننى اليوم من قبيل تراجمة الآثار فى الزمن الخالى نأى بهم القصور والجهل عن بلوغ أقدام البناء الفنى الذى عنه يخبرون.

يقول الدكتور دايسون، من علماء الموسيقى البريطانيين: «ما أيسر أن نتَنَاصحَ فنتحدث عن قالب الصوناتة لنعلقه فوق اسم بيتهوڤن، ليس ثمة خيبة أمل أشد وأنكى. نعم إنه لممكن أن نستخرج من حركاته لحنين أساسيين وكودا لنقول بان هنا يوجد، أو كان يمكن أن يوجد الخطان المتوازيان إشارة إلى نهاية قسم العرض أو قسم العرض وقسم

التفاعل. ولكن فى الإمكان أيضًا أن نستخرج من حركاته فى قالب الصوناتة ثلاث أو أربعة أو خمسة ألحان، لا لحنين أساسيين فحسب. أما أن نعرف ترتيبها فيما بينها، الأهم فالمهم، فأمر ذلك متعذر على أى من الناس... وصوناتات البيانو الأخيرة، والرباعيات الوترية الختامية يعترف لها القاصى والدانى بأنها تعز على أن توضع داخل تقسيم شكلى. نعم، لقد انحدر بيتهوڤن من أصلاب هايدن وموزار، ولكن مما لا ريب فيه أننا نفتقد بيتهوڤن الحقيقى كلما عثرنا فى مؤلفاته على جرة عظيمى الموسيقى اللذين اتخذهما بيتهوڤن قدوة. لأن ما عبر عنه بيتهوڤن بصميم شخصيته إنما هى تلك الأشياء التى لا وجود لها فيما ورثه من فن البناء الموسيقى. إن بيتهوڤن الفنان المبدع. هو أيضًا محطم التماثيل».

فلننفذ إلى صميم صوناتة بيتهوڤن الأخيرة للبيانو، ولنبدأ بمقدمة **الحركة الأولى**، فهى تصور الجو المعتم، والسحب المتكاثفة التى لن يطول أمرها. لأن المقدمة عندما تنزع إلى الهدوء، إنما هى تستعد فى لغط البيانو لتلقى بنا على التوّ فى جو عاصف له هزيم وصرير، إلا إذا أوحت إليك الموسيقى برعود المعارك قديمها وحديثها. ولنعد إلى مطلع الصوناتة، لنستمع إلى المقدمة الفخمة، دون أن نتوقف هذه المرة عند آخرها، بل لنواصل الاستماع إلى قسم العرض كله. بل لنسمع الحركة كلها، ولن تترككم تلتقطون أنفاسكم، إلا عندما تخرج من معمعانها منهوكة صاغرة لتهدأ على تآلف مقام دو الكبير، دو فى اليد اليسرى على مفاتيح القرار ومى ـ صول ـ دو فى اليد اليمنى على مرتفعات البيانو.

ثم تبدأ **الحركة الثانية** بطيئة بسيطة، تشدو كأنها أغنية شعبية ساذجة، سعيدة. أوحت إلى واحد من المعقبين المتدينين بكلمات لبولس الرسول يقول فيها: «لقد عرفت إنسانًا منذ أربع عشرة سنة مضت (لا أدرى إن كنت عرفته جسدًا، ولا أدرى إن كنت عرفته خارج

الجسد، فالعلم عند الرب،... لقد عرفت هذا الإنسان... وكيف رفع إلى السماء، حيث سمع كلمات لا تنبس بها شفاه، كلمات ليس فى شرع الإنسان أن يتلفظ بها. عن هذا الواحد سأتحدث، وهو الذى أمجد».

وضع بيتهوفن لهذه الحركة الثانية عنوانًا دارجًا متواضعًا يعنى لحنًا غنائيًّا صغيرًا «غنّيوة»، ثم انطلق نيفًا وعشر صفحات من المدونة يجرى عليها تنويعات عجيبة، حار فيها الناس وذهبوا فى تفسيرها كل مذهب وحتى شندلر صاحب بيتهوفن سأله عما إذا كان ينوى كتابة حركة ثالثة سريعة يختم بها هذه الصوناتة. فقد أرسل الناشر يقول بان الناسخ نسى أن يرسل له الحركة الثالثة. فأجاب بيتهوفن بطريقته المبهمة التى تحتمل كل تفسير من السخرية إلى التبرم... لا أظننى أجد الوقت لكتابة حركة ثالثة. صوناتة من حركتين، وما فى هذا؟ ليست المرة الأولى يكتب بيتهوفن صوناتة من حركتين، وربما كانت المرة الرابعة أو الخامسة. ولنعذر الصديق شندلر أو كما يقول مترجم لحياة بيتهوفن من المعاصرين: «لا لوم على شندلر، ولا على من يتوقع حركة ثالثة لصوناتة بيتهوفن الأخيرة، لأنه حتى بعد مضى قرن من الزمان عليها، ما برح السامع الذى يستطيع أن يفهم الصوناتات الأولى بعد سماعها مرة أو مرتين، ما برح بحاجة إلى سنوات من الإصرار والجلد والتعاطف كى يفهم الصوناتة الثانية والثلاثين لبيتهوفن»

كل ما أستطيعه لمساعدة السامع على معاناة هذه التنويعات أن يتذكر أمرًا هامًّا، وهو أن بيتهوفن فى أثناء تأليف الصوناتة كان يبنى عمله العظيم «القداس الاحتفالى»، أى كان يتهجد للبارى عز وجل، ومعنى هذا: الاستسلام لإرادة الخالق. فإذا كانت الحركة الأولى للصوناتة الأخيرة صورة من الكفاح المرير، والتحدى الغاضب، فإن هذه الأغنية الساذجة السعيدة إنما كانت أول الدرج يصعد فوقه، حتى يبلغ الأعالى،

فينسى سنوات الآلام والمتاعب، ويرقى من تجرد إلى تجرد حتى يتحلل هواء، أو يذوب فى ذرات الهيولى والأثير. هذا قليل جدًّا مما تهتف به نفسى، لن أعين السامع فى قليل أو كثير. أنا تاركه لحظه، ولخياله، وحسن استقباله، ولتصنع الصوناتة الأخيرة لبتهوفن به ما تشاء!

Maestoso, Allegro con brio ed apassionato - Arietta Adagio molto semplice cantabile.

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين
مصنف ١١٠، مقام لابيمول

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين تقف وحدها وسط الخمس الأخيرة، واحدة هادئة. وهى الوحيدة التى لا تحمل إهداءً إلى صديق أو عظيم. قال الموسيقى الفرنسى فنسان داندى فى ذلك كلمته المشهورة: «هل ما يدعو أن يكون الأمر على خلاف ذلك؟ وهل كان بيتهوفن ليقدم صوناتته هذه لأحد غير شخصه، وهى التعبير الموسيقى عن خلجات نفسه؟ لقد أبل من عوارض المرض الأولى، وهو المرض الذى سوف يقضى عليه بعد ست سنوات. ثم إنه ألفها وهو يواصل فى هدوء وطمأنينة تأليف قداسه الاحتفالى، والصوناتة قبل الأخيرة تلج إلى صميم الأزمة، فهى نضال قاس رهيب ضد المرض المودى إلى الفناء، ثم عودة إلى الحياة يهزج بها نشيد الفرح الظافر».

كتب بيتهوفن خطابًا إلى الأمير الروسى نيقولا جالتزين يشكره على تكليفه الكريم الذى أتاح له أن يؤلف ثلاث الرباعيات أرقام ١٢، ١٣، ١٥، ثم يقول «إن أبللو إله الشعر، ورباته الموزى، لن يسلمونى بعد لحاصد الأرواح، فما زلت مدينًا لهم بالكثير، ويجب قبل رحيلى إلى عالم الغيب أن أتم ما ترهص به الروح، وإنى إذ أتأمل أعمالى، أرانى لم أكتب سوى بضع نوتات. أيها الأمير النبيل، إننى أدعو بالنجاح لما أنت بسبيله من تشجيع الفن، فالعلوم والفنون هى التى تدلنا على طريقة الحياة الأسمى، بل هى التى تسمح لنا بلمحة منها».

تاريخ هذا الخطاب المرسل من ڤينا هو ٢٦ فبراير ١٨٢٧. ولقد غادر

بيتهوفن عالمنا، يومًا بيوم، بعد شهر تمامًا من كتابة الخطاب الذى يرى فيه بيتهوفن أنه لم يؤد عملا فى حياته أكثر من خط بضع نوتات. ماذا كان ينتظر أن يعمل بعد صوناتات البيانو الخمس الأخيرة، والرباعيات الوترية الخمس الأخيرة، والقداس الاحتفالى والسمفونية الكورالية؟

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين بنت عام ١٨٢١، لست سنوات قبل وفاة بيتهوفن، تشاركه الصوناتة الأخيرة مصنف١١١ فى كراسات مسوداته، وتصاحبهما المقاطع التجريبية للقداس الاحتفالى، فهى فترة نشاط عارم، ولكن بيتهوفن عرف فى أثنائها أيامًا سودًا، فقد أدركه شتاء ذلك العام، ١٨٢١، وأوصاب الجسد، وآلام الروح تحاصره. فالمرض يؤخر إتمام قداسه الكبير، وهو يعده للاحتفال بصديقه وتلميذه الحبيب، الأرشيدوق رودلف، يوم رسامته كاردينالا وكبير أساقفة أولمتز. وبيتهوفن ينعى المرض الذى أخر إتمام هذا العمل قبل الحفل الكبير، ورسائله إلى الأرشيدوق فى تلك الفترة تكشف عن أوجاعه وآلامه.

ولأننى بدأت كلامى عن الصوناتة الأولى بعد الثلاثين فى دياجير تلك الكآبة فسأدخل إليها من بابها المدهم، فى حركتها البطيئة التى وصفها بيتهوفن بكلمتين ألمانيتين، ومقابلهما بالإيطالية. سماها بالإيطالية Arioso dolente، وبما يقابل هذا بالألمانية Klagender Gesang، أى أنشودة الأسى والبث والشكوى. وقد أعد للأنشودة مدخلا Adagio ma non troppo ينتهى إلى ما يشبه الارتجال أو التلاوة الملحنة «ريشتاتيڤو»، يقف فيها هنيهة عند نوتة «لا» يرددها هامسة ثم ترتفع حتى تصرخ مذبوحة من الألم، لتعود إلى الهدوء، وتعد للاستسلام. والاستسلام هو تلك الـ Arioso dolente أنشودة البث والشكوى.

وسيتولى السامع العجب إذ أعجل فأنبهه إلى أن الصوناتة تبدأ فى الديوان الكبير مقام لا بيمول، هادئة باسمة كيوم صحو من أيام الربيع،

فى حركتها الأولى، وأنها تنتقل إلى الأسكرتسو، يتفجر مرحًا وحماسًا؛ وقسم التريو فى هذا الأسكرتسو شبهه رومان رولان بالعفريت الصغير الطرير «بـك» فى «حلم ليلة صيف»، ويذكـر من يعرفـون كوميـديا شكسبير الخيالية من هو «بك» وما كان من شيطنته ودعاباته وعفرته... ثم يخيم ظلام الأداجيو الشبيه بالارتجال، ويظللنا غمام الأسى فى أنشودة البث والشكوى. فبيتهوفن الذى زعم فى لقائه بالفتاة بيتينا برنتانـو بمدينة الاستشفاء أن الفنان لا يبكى، وقال لها «الفنـان قد من نـار، لا يبكى أبدًا» ثم قال لها فيها بعد «البكاء جدير بالوصيفات قعيدات البيوت. والموسيقى يجب أن تقدح النار من روح البشر»، بيتهوفن هذا تتفجر فيه ينابيع الألم فجأة فيبكى فى أنشودة البث والشكوى. ولنقف هنا لحظة لنعرف كيف عبر بيتهوفن عن أوصاب القلب، وأحزان الفؤاد فى أخريات حياته. لنستمع إلى الاستهلال الحزين يدخل بنا إلى الـ Arioso dolente.

لا شك بأنى ضللت طريقى إلى هذه الصوناتة. أما كان الأولى بى أن أبدأ بألحان الراحة والاستجمام؟ فلأصحح خطئى ولنبدأ بالحركة الأولى للصوناتة الحادية والثلاثين مقام لابيمول، والحركـة مصوغـة فى قالب الصوناتة، وهذا عجيب من بيتهوفن فى هذه السنـوات المتأخـرة من عمره. سنسمع ما يمكن أن نستخرجه قسمًا للعرض بمجموعتى لحنيـه الأساسين، ولحن المعبرة بينهما. ويجىء بعد هذا قسم التفاعل، ثم يعاد قسم العرض بلحنيه، ومعبرته، واللحن الثانى منهما، وكان دخوله أول الأمر فى مقام مى بيمول، ينصاع فى قسم إعادة العرض إلى مقام الحركة لا بيمول كبير.

ثم لنستمع إلى الأسكرتسو، فالتريو، لحنًا لا تلمس أقدامه الأرض، فهو العفريت «بك» فى «حلم ليلة صيف»، تلك هى اللحظات الهانئة فى صوناتة بيتهوفن قبل الأخيرة، ثم يخيم الغيام وتهوى الأحزان فيما سمعنا

من أنشودة الأسى والبث والشكوى.

ولكن من ذا الذى يصدق أن الآلام والأوجاع هزمت بيتهوفن ؟. إن الرجل لم يعودنا على النواح والبكاء، لأنه ابن الكفاح والنضال، حتى لو أدى به ذلك إلى صراع مع القدر ذاته، فلا تعجبن أن تختم الصوناتة مصنف رقم ١١٠ بلحن بهيج، يصوغه صياغة القدماء فيخرجه على صورة «الفوجة»، لحنها الواحد متطور من اللحن الأساسى الأول لحركة البداية.

وفيما عدا أعجوبة التحول من الحزن إلى تهليلة الانتصار، فإن الفوجة لن تكشف لنا عن أعاجيب أخرى، إلا أن تتوقف فى وسطها وتتعثر، فإذا بأنشودة الأسى وقد رانت عليها لحظة، ودهمتها مقطعة النياط منهنهة تنشج، ولكن الفوجة وقد أجفلت لحظة، ما تلبث حتى تندفع فى طريقها المنير، وتحت ضوء الشمس الساطعة. ولنسمع الفوجة فى نصفها الأول ثم دخول اللحن الشاكى، الـ Arioso dolente فعودة الفوجة.

تلكم كانت أركان العمل الكبير من مؤلفات بيتهوفن للبيانو، وما أخالنا إلا على استعداد لسماع العمل بتمامه. فلننصت فى خشوع إلى صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين مصنف رقم ١١٠، مقام لا بيمول فى الديوان الكبير.

Moderato cantabile molto espressivo (con amabilita) Allegro molto - Adagio ma non troppo e Recitativo,
Allegro molto Arioso dolente- Arioso dolente - هذا هو الاسكرتسو –
Adagio ma non troppo

وفى الختام Fuga: Allegro ma non troppo

وتعترضها أنشودة الأسى، وقد فقدت عزمها وانهد حيلها، وعبر بيتهوفن عن ذلك إيضاحًا للعازفين بقوله : perdende la forza, dolente

وتعود الفوجة إلى سرعتها الأولى L,istesso tempo della fuga

صوناتة البيانو الثامنة والعشرون
مقام لا، مصنف رقم ١٠١

نواصل تقديم صوناتات البيانو الأخيرة لبيتهوفن. خمس صوناتات تقف على رأس مؤلفات البيانو فى كل عصوره، قدمت منها أربعًا من التاسعة والعشرين حتى الثانية والثلاثين، واليوم أقدم الصوناتة الثامنة والعشرين مقام لا فى الديوان الكبير، مصنف رقم ١٠١. انتهى بيتهوفن من تأليفها فى نوفمبر عام ١٨١٦، السنة التى يعتبرها الدارسون بدء الحقبة الإبداعية الثالثة والأخيرة لفن بيتهوفن. سوف يعيش بعدها عشر سنوات، فيكتب فيها أعظم أعماله: القداس الاحتفالى والسمفونية الكورالية، والرباعيات الخمس الأخيرة، وخمس صوناتات أخيرة للبيانو، نسمع الأولى منها اليوم بعد أن سمعنا الأربع الصوناتات التالية لها. لقد ألف بيتهوفن فى العشر السنوات الأخيرة من حياته أعمالا غير ما ذكرت. ألف التنويعات المشهورة على لحن فالس لديابللى، وكتب الباجاتلات، وبضع أغنيات، ولو أن عبقرية الرجل لم تكن تبلغ فى تلحين الكلمة مبلغ تلك اللغة الخرساء التى تتكلمها الموسيقى، والأعمال التى ذكرت على التو أعمال فنان عظيم يلتمس الراحة من عناء الخلق والإبداع، أو يلتمس بعض ما يعينه على الحياة من حق تأليفها.

قلت اللغة الخرساء، وإذا بجملة لكارلايل تعبر ذاكرتى، أبحث عنها فيواتينى الحظ لأجدها دون عناء فيما طالعته خلال هذين الأسبوعين حول الصوناتة التى أقدم اليوم. ماذا قال كارليل ذلك .الكاتب الاسكتلندى العميق؟: «الموسيقى لغة لا نطق لألفاظها، ولا يسبر غور

كلامها، تقودنا إلى حافة اللانهاية، وتتركنا لحظات نغوص فيها بأبصارنا». وهنا يضيف الناقد الموسيقى كامى بلليج، وهو يكتب فصلا عن أثر الصوناتات الأخيرة عليه حين سمعها لأول مرة: «أجل تقودنا إلى حافة اللانهاية صوناتات بيتهوفن الأخيرة، فلا تتركنا لحظات كما يقول كارليل بل هى تخلى بنا هناك وشأننا».

الصوناتة مصنف رقم ١٠١، مقام لا كبير، عمل لا يستغرق عزفه العشرين دقيقة، عمل عجيب جدًّا فى مؤلفات بيتهوفن الأخيرة، لا عنف، ولا اندفاع، ولا بلاغة سحبان وائل. لقد وقف بيتهوفن بعد سنوات المجد والشهرة أيام مؤتمر فينا الكبير، وقف فى نهاية الحقبة الثانية، بين عهدين، عهد انقضى بأمجاده ونجاحه والتماعه، وما قدم للعالم من عظائم المؤلفات الموسيقية أحبها وقدرها آل الثقافة العليا فى ڤينا، وخارج ڤينا، وعهد آن أوانه، لن يلبث أن يصاب فيه بالعلل، أو بالعلة التى انتهت بالقضاء عليه، وسيحول الصمم بينه وبين المجتمعات الحافلة، فلن يقدم للجماهير أعماله الهائلة على البيانو بنفسه، ولن يقود أداء أعماله الأوركسترالية، كما كان يصنع، بل سيطبق عليه الصمم إلى حد يجعل التحدث إليه عناءً وضيقًا، إلا أن يكتب المتحدث أقواله، وقد يفضل بيتهوڤن، إن وجد فى مكان عام، أن يرد عليه كتابة. وقد اجتمعت للخلف كراسات تلك الأحاديث، صورة من عقلية الرجل، وانطباعاته من الأحداث والأشخاص، بل وبعض تفاصيل حياته. وبيتهوڤن حبيب المجتمع المتأنق فى ڤينا، كان هو أيضًا مقبلا على ذلك المجتمع، يأنس إليه، ويأتنس بكواكبه اللامعة نساءً ورجالا، وإذا الصمم المطبق يصده عن الناس، ويصدهم عنه رويدًا، وتتحول الموسيقى التى يؤلفها بيتهوڤن إلى لغة روحية، يخاطب بها الفنان نفسه، ويناجى فيها ربه. ولقد حفظت متاحف الذكرى كناشات بيتهوڤن التى كان يدون فيها أفكاره الموسيقية عفو الخاطر، وعفو اللحظات البادرة، وأتيح للعالم الموسيقى الألمانى

نوتيبوم أن يدرسها صفحة صفحة، بل فقرة موسيقية فقرة. لن تصل إلينا الكراسات كاملة، ولكن ماوصل منها تكفل بـإلقاء أضـواء عجيبة عـلى طريق العبقرية، حين ينزل الإلهام بصاحبه شذرات ومقاطع، بلا رأس، ولا ذنب. وقد تتجلى رأسًا بلا جسد، أو ذنبًا دون رأس أو جسد، وربما عضوًا وبعض عضو موسيقى، ثم إذا بها على مدى الأيام والسنين تتخلق لحنًا، وإيقاعًا موسيقيًا يمثل الإرهاصات النهائية لعمـل نراه كـاملا فى المدونة الأخيرة بخط بيتهوڤن، قبل أن تنتقل إلى يد النساخ الخطاطين، فتقدم إلى المطبعة لوحات تمثل الطبعة الأولى لكل تلك الأعمال الخالدة. لم ينصب بيتهوڤن فى كناشاته ومسوداته نولا واحدًا لعمل واحد، وإنما كانت عدة أنوال، يداول بينها النسيج، بحثًا وتعديلا وتحويرًا وتصويرًا، وكأنه لاعب الشطرنج الذى يجلس وحده فى مواجهة شرذمة من أبطال اللاعبين.

والصوناتة الثامنة والعشرون، ذلك العمل العجيب حقًا، تتبع نوتيبوم مسوداتها أو مسودات حركتيها الثانية والثالثة وقليل من الأولى. وموضع العجب فى هذه الصوناتة هو أنك تفتقد فيها لأول وهلة، وحتى نهايتها، بيتهوڤن الصاخب الغاضب الضاحك الباكى. كتبها فى فترة هناء، أشبه بالهدوء قبل هبوب الزوابع وحلول المصائب. لقد كسب قضيته ضد أرملة أخيه، وانتزع من أحضانها ابنها الوحيد، أقامته المحكمة وصيًّا عليـه، حماية للغلام مما يشوب حياة أمه. وسيركز الفنان على الغلام كارل كل عواطف أبوة لم تتح لبيتهوڤن، فـإذا كارل فتى ضـال فاسـد، يسبب للموسيقى العظيم آلامًا وأوصابًا فاقت كـل آلامه وأوصـابه. وينتهى بيتهوڤن إلى أن يطلب من صديقته وتلميذته البارونة دوروتيا إرتمان، أن تتوسط لدى زوجها الضابط العظيم، فيعين الفتى الضـال كارل ڤـان بيتهوڤن ضابطًا فى الجيش الإمبراطورى.

لماذا يرد ذكر البارونة دوروتيا إرتمان هنا؟ لأن الصوناتة التى نعرض

مهداة إلى هذه البارونة، ونادرًا ما رأينا بيتهوڤن يقدم عملاً لتلميذ أو تلميذة فيما عدا صديقه وتلميذه الحبيب الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج. ويكفيك أن تنظر إلى صفحة الإهداء، فإذا رأيت اسم رودلف على رأس عمل من أعمال بيتهوڤن، فلتطمئن إلى أنه عمل من أجل أعماله.

والبارونة دوروتيا إرتمان كانت من أحسن عازفات زمانها على البيانو، أجمع الناس ذواقة وهواة ونقادًا وموسيقيين محترفين على أن دوروتيا، السيدة الجميلة، الممشوقة القد، لم تكن أعظم العازفات فى عصرها فحسب - وما كان أكثر النساء تعلقًا ودراسة وتفوقًا على البيانو فى عصر بيتهوڤن - بل كانت تبزّ الرجال، إن لم يكن بقوة العزف، فبالفهم والوعى والرقة والنفاذ إلى صميم أعمال أستاذها لودفيج ڤان بيتهوڤن.

كان صاحب السمفونيات التسع والصوناتات الاثنتين والثلاثين يسمى هذه السيدة دوروتيا - ستشيليا، والقديسة سيتشيليا كما يعرف كل موسيقى مثقف هى حامية فن النغم وأهله، تصور وهى تعزف على أرغن صغير، هو الجد الأكبر للآلة الموسيقية الهائلة.

عاشت البارونة دوروتيا إرتمان حتى أربعينات القرن الماضى، وترملت منذ الثلاثينات عن زوجها النبيل وقد بلغ فى الجيش الإمبراطورى رتبة الفيلد مارشال. وعرفت الموسيقى الشاب مندلسون وقصت عليه من ذكرياتها الحكاية التالية: دعاها بيتهوڤن إلى بيته، بعد وفاة ولدها الأخير، وقد جل العزاء وجفت من الدمع المآقى. لم ينبس بيتهوڤن بكلمة قبل أن يجلس إلى البيانو ليقول: فلنتحدث بعضنا إلى بعض بالموسيقى "Wir werden nun in Toenen mit einander sprechen".

وأخذ يعزف على البيانو ساعة زمانية، ارتجالاً من تلك الإرتجالات

التى اشتهر بها فى شبابه، وحفظت لنا ذكريات المعاصرين منها أثرًا دون عين (أو سمع!).

ذكرت الأم الثكلى لمندلسون أن بيتهوفن قال لها فى تلك الساعة بالموسيقى كل ما يمكن أن يقال «فأنزل على قلبى العزاء.»

Er sagte mir alles und gab mir auch zuletzt den Trost.

ولقد عقد رومان رولان فى دراسته الكبيرة لموسيقى بيتهوفن فصلاً كاملاً عن الصوناتة مصنف ١٠١، والتى لا يتعدى عزفها ربع الساعة إلا ببضع دقائق. وجعل عنوان الفصل «دوروتيا - سيتشيليا».

إننى أطيل الكلام، لأن قصر وقت الاستماع إلى الصوناتة يشجعنى على طرق موضوعات فى حياة بيتهوفن لم يتح لى تقديمها فى أعمال تستغرق نصف الساعة، والساعة وأكثر من الساعة.

وأطيل الكلام لأننى فى الحق عند أول سماعى للصوناتة مصنف ١٠١ لم أفهمها، وأصدقكم القول إننى أجفلت من مونوتونية إيقاعاتها، فعدت إليها يومًا بعد يوم، دون أن أستعين عليها بقراءة أو اطلاع. فما فائدة القراءة إن لم أصل بإحساسى وعقلى إلى أعماق عمل هام من أعمال بيتهوفن؟ وبدأت أفهم فاستعنت على الفهم بالقراءة والاطلاع.

تبين لى أن بيتهوفن فى هذه الصوناتة يناجى نفسه، ويستوحى ذكريات حياته السابقة، فى حنان ورقة، كمن يعترف فى دخيلته فيقول: وبعد، ألم تكن حياتى موفقة جميلة؟ ثم هو يحلم بمن أحب وما أحب، وهاهو ذا قد بلغ الخامسة والأربعين من عمره، ألا يذكر مسقط رأسه فى بون على ضفاف الراين الجميل؟ ألم يجد فى ذكريات حياته بالريف عزاء عن كل ما لقى من متاعب؟ ما أجمل أن يقيم فى بيت الراعى والزارع، عند أطراف الغابة، أو على ضفة الغدير.

لاشك أن بيتهوفن فى الحركة الأولى من الصوناتة «يفرط» فى مخيلته سبحة الذكريات، فهذا هو المعنى والجو اللذان توحى بهما الحركة الأولى الهادئة، الهانئة، مقام لا فى الديوان الكبير. ولن أحاول فى هذه المرة تقديم مقاطع منها أو من الحركات الأخرى فقد وطدت أمرى اليوم على التقديم لهذه الصوناتة القصيرة بكلام طويل، ثم نسمعها كاملة. وعذرى فى الثرثرة أننى قرأت كثيرًا جدًّا عن هذه الصوناتة، بل ذهبت إلى حد تحليلها موسيقيًّا فقرة فقرة، فوجدت أن ذلكم هو سبيلى الوحيد لتقديمها.

كل ما فى موسيقى الصوناتة الثامنة والعشرين، وفى الملحوظات التى دونها بيتهوفن شرحًا لها، وأخذًا بيد العازف فى أدائها، لا يثير أى غبار من الشك فى التفسير الذى قدمه الشراح، وقدمته بنفسى وباقتناعى الشخصى.

قال شندلر صديق بيتهوفن وأمينه بأن الموسيقى كان يفكر بوضع عنوان **للحركة الأولى** هو «مشاعر حالمة» **وللحركة الثانية** «إهابة إلى العمل»، **وللثالثة** «عودة إلى المشاعر الحالمة».

والانتقال إلى الحركة الثانية فجائى إلى حد ما، فهو انتقال من حركة غير سريعة، تعبر عن مشاعر دفينة، Etwas lebhaft mit der innigsten empfindung كما كتب بيتهوفن على رأس الحركة، أقول: هو انتقال فجائى إلى السرعة بإيقاع المارش Marschmaessig. لم يقل لنا إنه مارش حربى، ولم يعن بيتهوفن هنا بتحركات عسكرية، إنما قصد اليقظة من التأملات الحالمة والدعوة إلى الكفاح والعمل. سنسمع فى هذه الحركة الثانية إيقاع المارش دون حماسة، ولن يرتفع لها صوت صاخب، ولا أى نوع من الجلبة.

بعد ذلك تجىء الحركة البطيئة فتنقلنا من غلبة الديوان الكبير «لا»

فى الحـركة الأولى، و«فـا» فى الحركـة الثانيـة إلى الديـوان الصغـير «لا مينور». وأمر هذا طبيعى بعد الحركة الثانية، فالشاعر يعود إلى عالمه الداخلى، يتأمل فى شىء من رد الفعل الحزين، ولكنه حزن رضى هادئ، والحزن من شيم النفس الشاعـرة، والوجـدان الحساس. وليس هـذا «الأداجيو» حركة قائمة بنفسها، إنما هو فاصل، أو مقدمة، تمهد للعودة إلى ما كان عليه الحال فى الحركة الأولى.

وسنسمع بعد الأداجيو فقرة قصيرة من مطلع الحركة الأولى، هى دليلنا إلى هذه العودة، ثم تندفع الحركة الأخيرة فى سرعة معتدلة، وربما كانت أهم حركات هذه الصوناتة فنًا وبناءً. فقد صاغها بيتهـوفن فى قالب مزدوج، ألفه واتجه إليه فى سنواته الأخيرة، وهو محاولة الجمع بين قالب الصوناتة وصيغة الفوجة.

لن تكون التأملات فى هذه الحركة الختامية هناء وراحة بال على طول الخط، كما فى الأولى، وإنما سيتغلب عليها الشوق عندما تشرئب النفس إلى سعادة بعيدة المنـال، قلت الشوق، وهى تـرجمتى للكلمة الألمـانية Sehnsucht ولم أقل الحزن. ومهما فسر لنا شندلر هذه الحركة بأنها عودة إلى العمل، فهى صنو للحركة الأولى، واستجابة لما أثارته أو سجلته من مشاعر. ولكن فى ألوان جديدة، أهم ما فيها شحذ العزيمة، ينص عليها بيتهوفن فى قوله: "mit Entschlossenheit" واستعداد لاستئناف الكفاح والنضال فى سبيل الحياة.

فلنستمع إلى الصوناتة الثامنة والعشرين للبيانو، أول المجموعة التى تمثل صوناتات بيتهوفن فى الحقبة الأخيرة، مقامهـا «لا» فى الديـوان الكبير، ورقم مصنفها ١٠١، ولا بأس من أن نذكر هنا أن رقم آخر مصنفات بيتهوفن هو ١٣٥. وحركات الصوناتة يرمز لها باللغة الإيطالية، والألمانية سويًا:

Allegretto ma non troppo (Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung)

Vivace alla Marcia (Lebhaft, Marschmaessig)

Adagio ma non troppo, con affetto (Langsam und sehnsuchtvoll)

وأخيرًا العودة إلى بعض لحن الحركة الأولى، ثم:

Allegro ma non troppo (geschwind doch nicht zu, sehr; und mit Entschlossenheit)

ثلاثة وثلاثون تنويعًا على ڤالس لديابللى
مصنف رقم ١٢٠

أعترف بأنى قصرت بعد هذا الزمن الطويل فى تقديم عملين من أهم أعمال بيتهوڤن: الأول افتتاحية ألفها للاحتفال بافتتاح مسرح جديد بڤينا، سماها «تدشين البيت»، ولم أتمكن حتى الآن من العثور على تسجيل جيد لها.

والثانى هو ما أقدم اليوم على البيانو: ٣٣ تنويعًا على ڤالس من تأليف ديابللى، مصنف رقم ١٢٠.

ورقم المصنف يدل على أنه عمل مؤلف فى خلال الحقبة الإبداعية الأخيرة فى حياة بيتهوڤن. وقد كتب هذه التنويعات خلال إنشاء بنائه الشامخ: السمفونية التاسعة. ولكى نفهم كيف التقى تأليف هذه التنويعات بإنشاء السمفونية الكورالية، نذكر أن ديابللى موسيقى من مؤخرة الصفوف فى ڤينا، وكان إلى هذا ناشرًا للموسيقى. وتشجيعًا لبيت النشر، اقترح على الموسيقيين أن يكتب كل منهم تنويعًا للبيانو على لحن من تأليف ديابللى، ويجاز كل موسيقى على تنويعاته بالإضافة إلى حفرها وطبعها ونشرها.

ونفهم أن بيتهوڤن لم يعن فى أول الأمر بالاستجابة إلى الناشر فقد ألقى على الڤالس نظرة عابرة ثم رمى به جانبًا ووصفه بأنه Schusterfleck أى «لوزة جزمة» وهى رقعة مغزلية الشكل يرتق بها الحذاء.

انصرف بيتهوفن إلى تأليف الحركة الأولى من السمفونية التاسعة. وكل من يعرفون «الكورالية» يذكرون عظمة هذه الحركة الأولى.

ثم تنبه فجأة - وهو يستريح من عناء تأليف السمفونية - إلى أن ڤالس ديابللى الساذج البسيط مادة طيعة لإجراء تنويعات حرة. فاللحن يتألف من قسمين: الأول ينتهى إلى النغمة المسيطرة (الدومينانت) وهى صول، والثانى يختم بنغمة الأساس «التونك»، دو، بعد محاولـة طفيفة للمس مقام (فا) بتحول بسيط فى الاصطحاب الهارمونى.

كان ديابللى يطلب عددًا من التنويعات، ستة أو سبعة، وإذا ببيتهوڤن وقد تفتحت قريحته، إذ وجد فى إجراء التنويعـات متنفسًا وتغيـيرًا فى طبيعة عمله، عندما يترك السمفونية ليغزل بعض تنويعات، وإذا به يضع ثلاثة وثلاثين تنويعًا.

ماهو سر تأخرى وترددى فى تقديم هذه التنويعات؟ ألأنها من أعمال بيتهوڤن الثانوية؟

كلا ثم كلا! علة ترددى هى فى أنها عمل صعب المراس، لا يبلغ السامع منه غرضه لأول وهلة. وهو إلى هذا من أجل ما ألف بيتهوڤن للبيانو. كتبه بعد أن ختم سلسلة صوناتاته للبيانو بالصوناتة دومينـور مصنف رقم ١١١.

والتنـويع بـاب من أهم أبواب المـوسيقى، لا يفوقـه فى الأهميـة إلا التنمية والتفاعل فى قالب الصوناتة. هذا والتنويع فى لحن موسيقى بدأ مع بداية الموسيقى. بداية لم تتعد مجرد ترصيع اللحن المستقيم النغم بحليات شيقة. ولعل من يعرفون طبعة للبشارف التركية كنا نتداولها فى شبابنا، يذكرون أنها مكتوبة بطريقة مبسطة تشعرك بأن الأداء العملى يتطلب نوعًا من التنويع الساذج الذى يتألف من إضافة الحليات، أو

تفتيت النغمة المستطيلة إلى مجموعات من الكروش والدوبل كروش إلخ.

والتنويع لم يقف عند هذا، وبخاصة فى عصر باخ، حين كان اللحن يتخذ كمجرد كادر ميلودى وهارمونى، ينسج عليهما المؤلف الموسيقى من بنات أفكاره شيئًا جديدًا لانتبين فيه إلا صدى بعيدًا للحن الأصلى. وحتى هذا الصدى قد يختفى تمامًا، ويكون التنويع قد اتخذ إطاره من توالى الاصطحاب الهارمونى.

ولقد قدمت فى برنامجى الإذاعى عملاً من أعظم أعمال باخ للهاربسيكورد، يمثل قدرة باخ الإبداعية على تنويع اللحن. واسم ذلك العمل هو «تنويعات جولدبيرج».

فلا عذر لى فى ترددى وتأخرى عن تقديم تنويعات بيتهوڤن على ڤالس ديابللى. وليس معنى هذا أن لا أصارح القارئ بصعوبة الاستماع إليها. وبالصعوبات الفنية التى تحول بينى وبين شرحه وتحليله. والتنويعات تستغرق على البيانو ثلاثة أرباع الساعة، والسامع يتوه فيها إلا أن يسمعها مرارًا وتكرارًا. والصعوبات الأخرى حاولت تذليلها بما قدمت من كلام على التنويعات. بيد أن تحليل «تنويعات على لحن ديابللى» لا يمكن تصور إمكانها إلا فى معهد موسيقى لطلبة دراسة عالية فى التأليف، يتلقّون فى شرحها وتحليلها عددًا من المحاضرات.

كل ما أنصح به السامع أن يستطيع معى صبرًا، وهو مدرك ما هو مقدم عليه من الاستماع إلى تنويعات متصلة لا تكاد تدرك كل فواصلها، وتعبر عن شتى الأحاسيس من الفرح والغضب والحزن والتأمل، ويضاف إلى ذلك الاستغراق فى عمل يمثل بيتهوڤن فى عنفوان قدرته على فن التنويع، وما أكثر ما استعمله فى رباعياته وصوناتاته وسمفونياته. فمن لا يذكر تنويعاته على لحن الفرح فى كورال السمفونية التاسعة، أو

تنويعاته على لحن «بروميثيوس» فى الحركة الأخيرة «للإرويكا» أو فى الحركة الثانية للصوناتة «إلى كرويتزر».

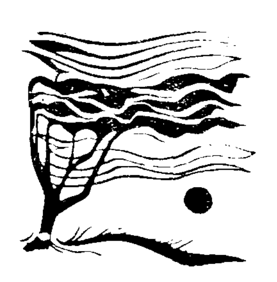
وصعوبة أخرى يلقاها السامع الذى يصر على البحث عن اللحن الأصلى. وأنصحه بأن لا يعنى كثيرًا به، وأن يركز على الانفعال بما يسمع، سواء أطل اللحن الأصلى برأسه أو أشار بسبابته. وكل ما يربط الثلاثة والثلاثين تنويعًا لڤالس ديابللى هو الحفاظ، بقدر الإمكان على عدد مازورات (بطوطات) كل تنويع، أسوة بعددها فى اللحن الأساسى، ثم التمسك بمقام اللحن فى أغلب التنويعات، وذلك لا يمنع من إجراء تحولات نغمية داخل التنويع، وأخيرًا التمسك بالتواتر الهارمونى للحن الأساسى. بمعنى أن التنويع يجتهد فى الاتجاه إلى النغمة المسيطرة (الدرجة الخامسة) ثم يعود منها إلى نغمة الأساس (الدرجة الأولى).

على أن التنويع – وبخاصة التنويع الذى يظهر فيما نسمعه فى هذا المصنف والذى وصفه الأستاذ فنسان داندى بالتنويع التوسعى، أو المكبر Variation amplificatrice – ميزته الحقيقية فى حرية المؤلف وانطلاقه، وهى حرية لا تجوز إلا لذوى المقدرة الخلاقة، بطبيعة الحال.

وسيلتى الوحيدة لقارئ هذا أن يبدأ بالاستماع إلى ڤالس ديابللى مرتين على الأقل.

ثم يثنى بسماع نحو ستة أو سبعة التنويعات الأولى، ومجموعة من التنويعات الأخيرة من نحو تنويع ٢٧ حتى ٣٣. وأن يلاحظ كيف انطلق بيتهوڤن فى التنويع رقم ١ من ڤالس ديابللى، وكأنه يقول: هكذا أتصور اللحن. وتصوره ظهر فى تحويله من الترقيص الشعبى إلى جدية المارش الاحتفالى.

وفى ختام التنويعات نسمع تنـويعًا عـلى إيقاع المنـوتيو، وتسبقـه «فوجة» طـويلة. وأكرر أهميـة الاستماع إلى هـذه التنويعـات مرارًا وتكرارًا، وسوف يتعجب السامع من طريقة نفاذ العمل الفنى الكبير إلى الوجدان إما رويدًا، وإما فى فجائية التجلى.





صوناتات الڤيولينة والبيانو



الصوناتة التاسعة للقيولينة والبيانو (إلى كرويتزر)
مقام لا، مصنف ٤٧

هذه هى الصوناتة التاسعة لبيتهوڤن من مؤلفاته للڤيولينة والبيانو، وعددها عشر صوناتات، وتعرف باسم «صوناتة إلى كرويتزر»، لأن بيتهوڤن أهداها إلى أستاذ ڤيولينة كبير فى زمانه اسمه رودلف كرويتزر، ويعرفه طلبة القيولينة فى العالم أجمع، فكلهم يدرسون تمريناته المشهورة فى مرحلة متوسطة، وقد يدرسون فى الصفوف المتقدمة بعض كونشرتواته.

وهذه فيما أعرف، أول مرة أتكفل فيها بشرح عمل غير سمفونى لأظهركم على أعمال موسيقية عظيمة لم تؤلف للأوركسترا، وإنما لمجموعة محدودة من الآلات تعرف اصطلاحًا بالموسيقى المنزلية (موزيك ده شامبر)، أو بما أفضل تسميته «موسيقى الصحاب»، وهى مؤلفات ترقى إلى مستوى السمفونيات، ولكن فى نطاقها المحدود بعدد آلاتها. لن نسمع فيها أصوات طبول تدق، وشبابات تنوح وبوقات تدوى ولا إلى زخمات أربعين أو ستين آلة وترية، بل سوف نتجول فى روضة منعزلة، نستمع فيها ذات مرة إلى ڤيولينة واحدة مع البيانو، ومرة أخرى إلى ڤيولينة وڤيولونسيل وبيانو، ومرة ثالثة إلى أربع آلات وترية، مع البيانو أو بغير البيانو. وكل هذه الأعمال صيغت ـ كالسمفونيات تمامًا ـ فيما يعرف بقالب الصوناتة. فالرباعية هى فى الحقيقة صوناتة لأربع آلات، كما أن السمفونية صوناتة للأوركسترا.

وقالب الصوناتة لا تعقيد فيه ولا إطالة عندما يكون عدد الآلات

محدودًا. وسوف تجد فى هذه الموسيقى المنزلية شيئًا جديدًا علينا، فهى موسيقى عائلية أخوية، تتحدث إلينا حديث الصديق إلى صديقه فى ركن منزو بمكان هادئ. بل هى لا تتحدث إلى السامع بقدر ما تحدث نفسها. يعرف ذلك الممارسون لعزفها من الهواة، وقد اجتمع عدد منهم ليجرى حوارًا بلغة الموسيقى، وبلسان هايدن وموزار وبيتهوڤن وغيرهم من كبار من ألفوا «موسيقى الصحاب».

وصوناتة كرويتزر قدر لها أن تخرج من هدوء الصالون إلى معترك الحياة لأسباب قد تكون خارجة عن نطاقها. فقد ألف الروائى الروسى العظيم ليون تولستوى قصة بعنوان «صوناتة كرويتزر» جعل بطلها هذه الصوناتة، والأصدق أن نقول بان شيطان الرواية هو هذه الصوناتة. فالرواية تدور حول زوج غيور على زوجته بسبب رجل يشترك معها فى عزف صوناتة كرويتزر.

ومع تبرمى بإقحام الأدب فى الموسيقى، فأنا مضطر إلى هذه الإشارة إلى تولستوى وروايته، لأنهما مسئولان إلى حد ما عن ذيوع أمر هذه الصوناتة بين غير الموسيقيين، ولأن واحدًا من أبطال الرواية يقول عن الحركة الأولى بأنها قوة هائلة بين يدى من يملكها. «ولا ينبغى أن نعزفها إلا فى ظروف حاسمة تتطلب الإتيان بأعمال توائم طبيعة هذه الموسيقى. إن هذه المقطوعة تبعث فيك قوة دفينة كانت خافية عليك»

وما دمت بصدد هذه الاستطرادات غير الموسيقية، فلا بأس من أن أردد ما قاله فون بسمارك، تعليقًا على الحركة الأخيرة من صوناتة كرويتزر. فهذا السياسى الألمانى الخطير، الذى يعرف فى التاريخ باسم المستشار الحديدى، الرجل الذى رفع إصبعه يومًا فانهارت إمبراطورية نابليون الثالث كأنها قصر من الورق، والرجل الذى أقام دعائم الإمبراطورية الألمانية بعد حرب السبعين وفى بهو المرايا بقصر فرساى،

قال معقبًا على الحركة الأخيرة من صوناتة كرويتزر:

«ينبغي أن نسمعها كل يوم لنحقق أعمالا جلىّ. هذه هى الموسيقى التى يجب أن ننشئ عليها الأطفال كى نخلق منهم أبطالا».

ولم يبق لى بعد هذه الكلمات الكبار سوى العودة إلى عالم الموسيقى ذاتها، كى نفهم الموسيقى من داخلها، وبلغتها، لا بلغة الأدباء، ولا بلغة الساسة.

وما أكثر ما تحدثنا عن قالب الصوناتة، ومدار الحديث هو أن الحركة الأولى فى هذا القالب تؤسس على مجموعتين من الألحان تعارض كل منها الأخرى معارضة درامية. ومع أن صوناتة كرويتزر تحتوى فى حركتها الأولى على هاتين المجموعتين، إلا أن أهم عناصر المعارضة والمقابلة فى هذه الصوناتة بالذات ليست فى ألحانها بقدر ماهى فى طبيعة الفيولينة، تعارض طبيعة البيانو، الصراع الدرامى هنا بين آلتين موسيقيتين يتناوبان ألحان الصوناتة كل بطريقته، وبصوته، وبعاطفته.

لذلك يجدر بنا أن نتابع اللحن، كل لحن فيها، متابعة دقيقة عندما تعزفه الڤيولينة، ثم عندما يتناوله البيانو، أو بالعكس.

تبدأ صوناتة كرويتزر بمجموعة هارمونية تؤديها الڤيولينة وحدها، من مقام لا كبير، فيرد عليها البيانو. بنفس المجموعة الهارمونية، ولكن من مقام لا صغير، وهو المقام الذى يغلب على هذه الحركة. ثم تستمر المقدمة فى سؤال وجواب، وكأن الڤيولينة تستعطف فى استكانة، والبيانو يستجيب إليها استجابة غير كاملة، مما ينذر بالملحمة القادمة.

ولكى نقتنع بأن الاستعطاف لم يؤت ثماره، بل أثار كمين عواطف جياشة، فيها من الغضب غير قليل، نستمع إلى المقدمة، ثم إلى دخول اللحن الأساسى الأول للصوناتة حين تبدأ الملحمة الغاضبة بين الڤيولينة والبيانو، طوال الحركة.

الحـركة الثـانية: لن تحتمـل الأعصـاب ـ لا أعصـاب السـامـع ولا أعصاب العازف ـ كل هذا الصراع، فالحركة الثانية تبدأ هادئـة، شجية، يصدح بلحنها كل من البيانو والفيولينة على التتابع، فى إيقاع «أندانتى»، ومن مقام «فا» كبير، وكأن الآلتين اتفقتا على هدنة.

لن يطول بنا المقام فى ظلال هذه الواحة الوارفة، فما أسرع ما تتناول الآلتان اللحن الصادح، بالتشطير والتحـوير فى تنـويعات Variations يتناوب عليها البيانو والفيولينة.

وتنتهى الحركة بلحن غنائى من الفيولينة تحاول فيه للمرة الأخيرة أن تسيطر على غضب البيانو. ويبدو كأن الاثنين قد تراضيا بـاللقاء. ولكن طول المشاحنة قد أنهك قواهما، كما يبدو هذا فى ختام الحركة.

لم تكن سوى هدنة قصيرة، ينهض بعدها البطلان ليعودا فى هذه المرة لا إلى المشاحنة والصراع ولكن إلى المطاردة، **فالحركة الأخيرة** لصوناتة كرويتزر لا يمكن أن نتمثلها إلا خَبَبًا وركضًا ومحا.

ولكل شوط نهاية. ولنراقب الآن هذا التباطؤ، ولنتسـاءل إن كان يبشر بالهدوء والاستكانة.

وسنفقد الأمل فى أن تنتهى صوناتة كرويتزر إلى الطمأنينة والسلام.

Adagio sostenuto, Presto - Andante con Variazioni - Finale (Presto)



الصوناتة السابعة للڤيولينة والبيانو
مقام دو صغير، مصنف ٣٠ رقم ٢

الصوناتة السابعة للڤيولينة والبيانو ليست لها شهرة الكرويتزر، ولكنها تحتل مقامًا خاصًا وسطًا، فى عشر الصوناتات التى كتبها بيتهوڤن للڤيولينة والبيانو.

مقامها دو صغير، وهو المقام الذى يتسلط فى نفس بيتهوڤن عندما يعبر عن أحاسيسها بشىء من الغضب أو التحدى. وقد كتب فى شبابه ثلاثية للوتريات والبيانو من مقام دو صغير، فتقدمت فى مشاعرها المتدفقة أعمالا متأخرة فاقتها بناءً ونموًّا.

ويكفى أن تنصت إلى مطلعها لتوقن أن الأمر جد كل الجد، ثم استمع إلى لحنها الأساسى الثانى لتحس فيه بالإيقاع العسكرى. لا شك أننا حيال موسيقى ذات عضلات ـ وموسيقى بتهوڤن كلها عضلات ـ ولكنى أعنى أن هذه الصوناتة السابعة تبرز بعضلاتها، وسيطرتها، بين صوناتاته العشر للڤيولينة والبيانو.

ليست صوناتة «الربيع» كالخامسة، ولا هى الصوناتة «الريفية» كالعاشرة. إنها فى عضلاتها تشبه صوناتة كرويتزر، ولو أن «الكرويتزر» تمثل الأسلوب الكونشرتانتى، وقد وصفها بيتهوڤن هكذا فى صفحة العنوان. أما السابعة من مقام دو صغير فهى صوناتة صميمة. وإن بحثت عن عيب لها، وجدته فى أن مضمونها يضيق بحيز آلتين موسيقيتين: الڤيولينة والبيانو، ما أشد ميلها إلى أن تعيش بالأوركسترا، وفى الأوركسترا.

الصوناتة السابعة سمفونية متنكرة فى لبوس ثنائى، وهى إلى ذلك كاملة حركات السمفونية، أربع حركات، إحداها «سكرتسو».

ليس فيها ضحكة واحدة، أو حتى ابتسامة. حركتها البطيئة غنائية، عذبة، هادئة الألم، لا أعرف إن كان شجاها حزنًا أم مجرد شجا.

ولنا أن نسخر ممن يتصدرون لتفسير بيتهوفن تفسيرًا أدبيًّا قصصيًّا، وكان من أحرص الموسيقيين على إبعاد سامعيه عن الحكايات والقصص وراء موسيقاه، ولو لم يبتل بالناشرين يطلقون على أعماله أسماء رومانتيكية لتوارث الخلف كل أعماله، فيما عدا قلة ملحوظة، تحت أرقام تصنيفها وأرقام تسلسلها، ومقاماتها الموسيقية. ولكن الناس يصعب عليهم أن يتذكروا مصنف رقم ٥٠، أو الرباعية من مقام دو دبيز صغير. أسهل عليهم أن يعرفوا «الأباسيوناتا»، و«ضوء القمر»، و«الوداع والفراق واللقاء» وصوناتة «الفجر»، كما يسمى الفرنسيون الصوناتة المهداة إلى الكونت فالدشتاين.

بين كتبى مؤلف لأستاذ من أساتذة الڤيولينة عن صوناتات بيتهوڤن لهذه الآلة مع البيانو، كتاب معظمه تحليل فنى عميق، يساعد الدارس على دراسته، ويسدد خطوات العازف نحو صدق الأداء... لولا أن الأخ أراد أن يمعن فى الإيضاح، وأن يترجم الصوناتة دو مينور إلى قصة... لا يؤكدها بل هو يعتذر عنها بالرغبة فى أن يوحى إلى قارئه بالجو الذى يحيط بالصوناتة، قال: «وأولى الصور التى توحى بها الصوناتة هو منظر ساحة الوغى، وقد سقط فيها بطل الهيجاء مجندلا مجروحًا، يحاول أن ينهض، وأن يجمع سلاحه ليعود إلى المعركة الدائرة دون جدوى...» إلى آخر ما هنالك مما يصيب الفارس المغوار من أسى يستبين فى الحركة الثانية «أداجيو»، ومن اجتماع الأبطال الصناديد بعد المعركة، ينشدون ويرقصون (الحركة الثالثة: سكرتسو)، وأخيرًا يتجمع الشعب حول

المعسكر، وينضم إلى الجنود فى أفراحهم وأهازيجهم (الحركة الرابعة: ألليجرو)..

أجدى علينا أن نعنى بالألحان الأساسية، ونستعرضها واحدًا واحدًا على أصلها.

الحركة الأولى: اللحن الأساسى الأول هو روح الصوناتة، وقلبها النابض، نسمعه طوال الحركة الأولى، يحلق على وتر الكردان (مى)، أو يضطرب تحت لمسة اليد اليسرى فى قرار البيانو، يبدأ به هذا الأخير وتستعيده الڤيولينة، كلاهما فى خفة. ولكن بعد مرحلة طويلة من الألحان الأساسية الثانية يعود إلى هذه الجملة الناشطة، ويعود إليها فى عنف، يشترك فيها البيانو والڤيولينة يعزفان اللحن معًا لا على التوالى.

الحركة الثانية: غنائية، عذبة، هادئة الألم كما سبق القول.

الحركة الثالثة: سكرتسو من صميم بيتهوڤن.

الحركة الرابعة: روندو أى قالب الترجيعات، ولكنه مصوغ فى قالب الصوناتة أيضًا.

Allegro con brio - Adagio cantabile - Scherzo (Allegro) - Finale (Allegro)



الصوناتة العاشرة للڤيولينة والبيانو
مصنف ٩٦، مقام صول

الصوناتة الأخيرة للڤيولينة والبيانو تحمل رقم المصنف ٩٦، ألفها بيتهوڤن فى عنفوانه عام ١٨١٢، أيام تأليف السمفونية السابعة والثامنة.

ومع ذلك فهى لا تبلغ مبلغ صوناتات البيانو التى ألفت قبلها. فالبيانو كان عند بيتهوڤن أداة تجربة عظيمة. طوع بيتهوڤن الموسيقى لعبقريته عن طريق البيانو. وكلما اجتمعت له وسائل للتعبير جديدة، خرج بها عن نطاق القرن الثامن عشر، وموسيقى هايدن وموزار، وحققها فى صوناتات للبيانو، راح يعيد التجربة على الأوركسترا ليؤلف روائعه الكبرى: السمفونيات التسع. وعندما تمت له تجارب السنين، ما بين البيانو والأوركسترا، واحتاج إلى مناجاة نفسه، وإلى تأليف صوفى، ينصرف إلى أعماق الروح، وضع بيتهوڤن كل ما بقى له من جهد وقدرة فى تأليف الرباعيات الوترية الخمس الأخيرة.

إن من يتلمس معرفة بيتهوڤن، يبدأ بصوناتات البيانو، والذى يستمع إلى صوناتات البيانو، أو يعزفها، يمتلك الكثير من كنوز بيتهوڤن. ويكون أكثر استعدادًا لفهم السمفونيات، فالرباعيات العشر الأولى، حتى إذا بلغ السمفونية التاسعة، استمع إلى «القداس الاحتفالى»، وانتقل منه إلى ذلك الكتاب المقفل والسر الدفين: الرباعيات الخمس الأخيرة.

وله أن يستمع بين هذا كله، إلى كونشرتوات البيانو، وكونشرتو الڤيولينة، والافتتاحيات، ثم إلى تلك الأوبرا الفريدة فى تأليف بيتهوڤن، بل وفى الأوبرات. أوبرا «ڤيديليو».

هاأنذا قدمت لك برنامجًا لدراسة موسيقى بيتهوفن. ولم أكن أقصد إلى أكثر من التقدمة للصوناتة العاشرة للفيولينة والبيانو فى مقام صول كبير. والواقع أن الصوناتات العشر للآلتين لا تعد شيئًا عظيمًا فى مؤلفات بيتهوفن، باستثناء الصوناتة الخامسة من مقام فا، الموسومة «بالربيع»، والسابعة من مقام دو صغير، المهداة إلى إمبراطور روسيا ألكسندر الأول. والتاسعة من مقام لا، المهداة إلى عازف الفيولينة كرويتزر، ثم هذه الصوناتة العاشرة والأخيرة، المقدمة للأرشيدوق رودلف صديق بيتهوفن الحميم، وتلميذه الصفى. يمكن أن نطلق عليها اسم الصوناتة الريفية «الباستورال»، فهى ريفية بسذاجة ألحانها، وبساطتها، ريفية بلحن الإسكرتسو. فلنستمع إلى مطلع الحركة الأولى، ثم إلى الإسكرتسو كله، لنشعر بالهدوء والراحة، كأننا قضينا يومًا فى ريف جميل.

ولنستمع بعد هذا إلى لحن الحركة الثانية البطيئة، التى يترك فيها الموسيقى نفسه للتأمل الشعرى.

والحركة الأخيرة، تتألف من لحن أساسى يجرى عليه بيتهوفن شتى التنويعات، أى أن الحركة من النمط المعروف باللحن وتنويعاته.

Allegro moderato - Adagio espressivo - Scherzo (Allegro) - Poco allegretto, Adagio, Allegro.



الصوناتة الثالثة للفيولينة والبيانو
مصنف ١٢ رقم ٣، مقام مى بيمول

ما أكثر ما قدمت من أعمال لودفيج ڤان بيتهوڤن، وأشهد أن الأغلبية العظمى مما عالجت يدرج ضمن أعماله الكبرى.

ومع ذلك فإنى أقدم إليوم عملاً ثانويًّا من مؤلفات بيتهوڤن، هو الصوناتة الثالثة للفيولينة والبيانو، عملاً ثانويًّا لأنه من أعمال الصبا، وبدايات تفتح العبقرية، كتب قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره، سنة ١٧٩٨، فهو من مؤلفات الحقبة الإبداعية الأولى حسب التقسيم الذى يوزع منجزاته الفنية على حقبات ثلاث. وأذكر أننى قلت فى تقديمى للسمفونية الثانية بأنها بداية الطريق إلى العظمة، ولكنها من أعمال الحقبة الأولى أيضًا، أما وثبة الأسد فكانت السمفونية الثالثة «الايرويكا». فهذه الصوناتة من قبيل السمفونية الأولى أى أنها عمل تقليدى ما يزال متأثرًا بأعمال هايدن وموزار. ويمكن أن تتساءل وأى بأس فى هذا؟ فأجيبك هنا البأس كل البأس، أن ترى فى مؤلف لبيتهوڤن أثر التلمذة والاتباع. وأنا للسبب نفسه لا أميل كثيرًا إلى أعمال موزار فى صغره، ولا إلى أعمال هايدن فى شبابه. إنما الذى نعجب به فى موزار هو أنه بأساليب عصره فى التعبير الموسيقى «الجالان»، استطاع أن ينشئ أعمالاً تتميز بالعمق والشخصية والبناء المتناسق، تحس فيها بحياة ظاهرة الخفة، ولكنها تنطوى على تجربة حياة الحرمان التى عاشها الشاب العبقرى. خرج من أسلوب «الجالان» ليبدع سمفونياته الثلاث الأخيرة، وأسلوبًا فى الكونشرتو للبيانو يجعله حقًّا أبًا لفن كونشرتو

البيانو والأوركسترا أما هايدن فإعجابنا يرجع إلى متابعة تلك العبقرية بطيئة النمو، التى خلقت من عبث الأسلوب «الجالان» فنًّا جديدًا، شابًّا، عظيمًا فى السمفونية وفى الرباعية الوترية. ونحن لا نتصور بيتهوڤن إلا وهو البانى على منجزات قرينيه وأستاذيه الكبيرين: هايدن وموزار.

ولعلى أحسن باختيار هذه الصوناتة الثالثة إذ أبين لعشاق بيتهوڤن صورة من مطالع العبقرية فى عمل بسيط ساذج، لا نكاد نلحظ فيه طابعًا شخصيًّا، فهو تابع لتقاليد عصره، حتى فى تركيب الجمل الموسيقية، أو ما يعرف بالنماذج اللحنية السائدة إبان شبابه.

وهناك ظاهرة عجيبة فى إنتاج بيتهوڤن الشاب، وهو أن بعض مؤلفاته الأولى تنبض بالحيوية، وتتميز بالطابع الشخصى، وتبشر فى تلك السن الباكرة بما سيكون عليه بيتهوڤن فى قادم الزمان، مثل الصوناتة «الباتيتيك» للبيانو، وهى معاصرة للصوناتة التى نقدم، بل إن لبيتهوڤن ثلاثية للفيولينة والفيولونسيل والبيانو ألفها قبل ذلك، تحمل رقم المصنف ١ فيها تباشير الطالع البيتهوڤنى. والعجيب فى هذه الظاهرة الباكرة أنها اجتمعت كلها فى مقام موسيقى واحد، هو مقام دو من الديوان الصغير، وهو المقام الذى يقترن فى فن بيتهوڤن بالصراع والإندفاع وما يشبه انفجار العاطفة الجياشة. لا عجب أن تجىء السمفونية الخامسة، فى الحقبة الثانية، وهى واحدة من قمم منجزاته، وربما كانت أشهر سمفونية فى تاريخ الموسيقى، أن تجىء هى أيضًا فى مقام دو مينور.

نسمع إذن عملًا خفيفًا بسامًا فى رفاهية، لا يبدو فيه جهد ولا افتعال، ولولا حركته البطيئة لخلا أو كاد يخلو من الانفعال.

وكم أحب أن يخالفنى السامع فى رأيى، وأن يرى فى هذه الصوناتة

الخاملة، بارقة من العبقرية لم أرها مع ممارستى لها منذ الشباب الباكر. ومع محاولتى وأنا أعد هذا الحديث أن أعثر على ما يكذب رأيى فى كل ما طالعت من تعليقات النقاد ومؤرخى الموسيقى وكتاب السير، فلم أجد، بل ذهبت إلى أبعد من هذا وطالعت تحليلاً فنيًّا دقيقًا لها (بالمعنى الموسيقى) تناولها فقرة فقرة، وتراكيب هارمونية، ونبرات أجوجية (إيقاعية)، فإذا المحلل يشير فى أكثر من ناحية إلى نقاط ضعف فيها، وليس ضعفًا فى البناء، ولكن فى الابتكار.

فلنستمع إلى قسم العرض كله، فى الحركة الأولى، ومن اليسير جدًّا فى هذا العمل أن نطالع صورة واضحة لبناء الصوناتة التقليدى، فكل شىء هنا فى مكانه، اللحن الأساسى مقام مى بيمول كبير، والثانى مقام سى بيمول كبير، تربطهما معبرة تقليدية، وينتهى العرض بكودا، ثم يعاد حسب الطريقة السائدة فى عصر هايدن وموزار، قبل الانتقال إلى قسم التفاعل،. وفى نهاية الحركة يعود اللحنان الأساسيان منقادين طوعًا حسب الأصول المدرسية، ثم إننا نلاحظ تغليب البيانو على الفيولينة، وهو تقليد موروث عن هايدن وموزار، عندما كانا يطلقان على ثنائياتهما للفيولينة والبيانو: صوناتة للبيانو، مع مصاحبة الفيولينة.

والصوناتة حسب التقاليد القائمة فى عصرها تتألف من ثلاث حركات، وحركتها الأخيرة (روندو) لا أريد أن أسبق بالحكم عليه، وللسامع أن يرى فى هذا الروندو ما يراه.

معنى كل ذلك أن مثل هذه الصوناتة قد تقدم نموذجًا مدرسيًّا مبسطًا لقالب الصوناتة على يد ناشئ نعرف من ظروف حياته أن نموه الفنى كان بطيئًا وأن بلوغه الأعالى وتسنمه القمم كان من أثر جهد جبار، وتحكم فى الفن، وانطلاق فى التعبير وكأن الرجل ينحت أعماله فى الصوان، يركب الصعب وهو عالم بركوبه، ويبلغ الكمال وهو قاصد إلى بلوغه.

فما أجمل أن يدرك المستمع لهذه الصوناتة مدى الطريق الطويل، الذى قطعه بيتهوفن ليتحفنا بروائعه.

Allegro con spirito - Adagio con molt`espressione - Rondo (Allegro molto).



صوناتة الفيولونسيل والبيانو

صوناتة الفيولونسيل والبيانو
مصنف ٦٩، مقام لا كبير

شاءت الظروف أن أؤجل تقديم صوناتات الفيولونسيل إلى هـذه الساعة المتأخرة فى عرضى لأعمال بيتهوفن، مع أن خمس الصوناتات التى كتبها للبيانو والفيولونسيل، وثلاث المجموعـات لتنويعـات على ألحان لهيندل وموزار ما فتئت تعتبر فى صدارة الأعمال التى تؤلف برامج عازفى هذه الآلة الفخيمة التى أصفها بينى وبين نفسى بذات الجلال، كما أسمى الفيولينة: ذات الدلال.

ومؤلفات بيتهوفن للبيانو والآلات الوترية تابعت ثـلاثة خـطوط: أعمال للفيولينة والبيانو، وأعمال للفيولونسيل والبيانو، وأعمال البيانو والفيولينة والفيولونسيل (وهذه الأخيرة هى المعروفة بثلاثيات البيانو). وكان لبيتهوفن فى كل خط من تلك الخطوط أثـر المجددين: فتقـدم بأعمال الفيولينة والبيانو خطوات عن موزار وصنع للفيولونسيل ما لم يصنعـه لا موزار ولا هـايدن. وحـرر فى الثلاثيـات كلا من الآلتـين الوتريتين من هيمنة البيانو.

وعشر صوناتات للفيولينة والبيانو لا يستغنى عنها عازف، طالبًا، أو هاويًا، أو محترفًا صناعًا. وهى تمثل كلها حـوارًا بين أنـداد من عازفى البيانو والفيولينة: قدمت منها هنا أشهرها: الكرويتزر مقام لا، وهى التاسعة والدومينور المهداة لقيصر الروسيا، وهى السابعة، ثم الأخيرة وهى العاشرة، التى توصف بالباستورال، فالصوناتة الثالثة كنموذج من مؤلفات الحقبة الأولى.

ولم يعد بيتهوفن لتأليف صوناتات البيانو والفيولينة بعد أن انتهى من العاشرة عام ١٨١٢.

أما صوناتات الفيولونسيل الخمسة فقد امتد تأليفها إلى مدى أطول: ألف الأولى والثانية خلال زيارتين لبرلين عام ١٧٩٦، فهما من مؤلفات الحقبة الأولى.

ثم ألف الثالثة، وهو فى أوج عظمته، إبان الحقبة الإبداعية الثانية، ١٨٠٨، وهى الصوناتة موضوع هذا الحديث.

أما الرابعة والخامسة فقد ألفهما سنة ١٨١٥، أى أن صوناتات الفيولونسيل الخمس يمتد تأليفها على الحقبات الإبداعية الثلاث، وعلى مدى عشرين عامًا، من سنة ١٧٩٦، وبيتهوفن فى السادسة والعشرين، حتى بلوغه سن الخامسة والأربعين.

وقع اختيارى على الصوناتة الثالثة للبيانو والفيولونسيل، مقام لا فى الديوان الكبير، لأنها أجمل الخمسة وأكملها، أهداها بيتهوفن إلى صديقه البارون فون جلايخنشتاين. وهى وإن ألفت فى ظروف سعيدة، فقد تأخر تقديم النسخة المطبوعة الأولى لهذا الصديق، إلى ما بعد غزو نابليون لإمبراطورية النمسا والمجر، واحتلال الجيش الفرنسى لڤينا. وبعد انتهاء الحرب، وعودة الأحوال الطبيعية، تلقى بيتهوفن من الناشرين الألمان «برايتكوف وهيرتل» المؤلفات التى كان قد أرسلها قبل الحرب لتنسخ كليشهاتها وتطبع، ومن أهمها صوناتة الڤيولونسيل والبيانو مصنف رقم ٦٩ مقام لا كبير. فأضاف بيتهوفن بخط يده على الاهداء هذه الكلمات In-ter lacrymas et luctum أى «وسط الدموع والأحزان». ولا نعرف إن كان بيتهوفن عنى بهذه الجملة ما قاساه فى أثناء الحرب وحصار ڤينا، أم أنه يقصد المصاب الجلل الذى نزل بفن الموسيقى فى شخص عظيم من عظمائها، ألا وهو يوزف هايدن.

ففى ٢٦ مايو من عام ١٨٠٩ لم يتحمل قلب هايدن الشيخ ما حل ببلاده وقد أحس أصحابه وخلانه بان النهاية قريبة، وتحامل هايدن على نفسه وجلس إلى الهاربسيكورد لينشد بصوت الشيخ الفانى كلمات النشيد الوطنى الذى لحنه لبلاده ومليكه، وهو النشيد الذى يردد: ليحم الرب الإمبراطور فرانسيس.

وحمله الخلان من أمام الهاربسيكورد إلى سريره، فلم يفارقه حتى إذا ما انتصف ليل ٣١ مايو من عام ١٨٠٩ أسلم الروح يوزف هايدن، أبو السمفونية والرباعية الوترية.

والصوناتة التى أقدم ألفت قبل الحرب واحتلال فرنسا لڤينا، حينما كان بيتهوڤن هانئاً بنجاحه وتوفيقه. فقد ألف فى ذلك الوقت سمفونياته الرابعة والخامسة والباستورال، وكان كونشرتو البيانو المعروف بالإمبراطور ضمن رصيده من الروائع.

كان مطمئنًا إلى معاشه عندما قرر أصدقاؤه النبلاء فيما بينهم أن يتكفلوا لبيتهوڤن بمعاش سنوى قدره ٤٠٠٠ فلورين، تحمل الأرشيدوق رودلف منه مبلغ ١٥٠٠ فلورين، والأمير كنسكى ١٧٠٠ والبرنس لوبكوفتش ٧٠٠ فلورين.

فلنستمع إلى قسم العرض، ويتألف من اللحنين الأساسيين تصل بينهما معبرة تمثل فى ذاتها لحنًا ثالثًا. ويصف السير أرنست ووكر E. Walker هذه الحركة بالوقار اللامع. ثم نسمع قسم التفاعل، ويعتمد فى أكثر على اللحن الأساسى الأول.

وأخيرًا نعود إلى الألحان الأساسية فيما يعرف بقسم إعادة العرض، مع ملاحظة «الكودا» الهامة التى تختم بها الحركة.

الحركة الثانية:

نموذج من أحسن ما يقدم لاسكرتسوات بيتهوفن. انتقل فيه الموسيقى إلى مقام لا فى الديوان الصغير، وكانت الحركة الأولى فى الديوان الكبير. يرى السير أرنست ووكر فى هذا الإسكرتسو لمحة من الشراسة، لا تخلو من بعض الخفة، وأرى فيه روح المرح والدعابة الناشفة، ما أبعدنا فيها عن الاسكرتسوات العاصفة الغاضبة.

الحركة الثالثة:

تبدأ «بأداجيو كانتابيلى» قصير، فى المقام الخامس من لا أى مقام مى. ويبدى أرنست إعجابه بهذا الأداجيو، وهو يتحول فى منتهاه ببراعة متناهية إلى مقام لا كبير، وتتحول الحركة إلى «الليجروفيفاتشى»، وهذه حركة جميلة، صيغت فى قالب الصوناتة، يغلب عليها اللحن الأساسى الأول، وهو من الألحان التى عدها روبرت شاوفلر من الموسيقات الجذرية فى مؤلفات بيتهوفن.

Allegro ma non tante - Scherzo (Allegro molto) - Adagio cantabile; Allegro vivace.

الرّباعيات الوتريــة



الرباعية الوترية الرابعة عشرة
مقام دو دييز صغير، مصنف ١٣١

نستمع إلى أربع آلات وترية، اثنتين من الڤيولينات، وڤيولا ثم ڤيولنسيل فهى مما أسميه موسيقى الصحاب. نبدأ رباعيات بيتهوڤن بالرابعة عشرة من مجموع رباعياته الست عشرة. وهى واحدة من أهم رباعياته الخمس الأخيرة، حينما انتهى من مؤلفاته الضخمة: «القداس الاحتفالى»، و«السمفونية التاسعة»، وانصرف إلى التأليف فى هذا الضرب، وقد تجاوبت نفسه وهذه المجموعة الكاملة من الوتريات يبثها آلامه ويشكو إليها متاعبه بعد أن طحنته الحياة طحنًا. وسوف يعيش بعد هذه الرباعية عامًا أو بعض عام وتنتهى حياة الرجل العظيم فى شهر مارس من سنة ١٨٢٧.

يحسن أن نبدأ بالاستماع إلى مطلعها، وأن نعيد الاستماع إليه مرات. لأن هذا المطلع يصور بأجلى بيان حال الموسيقى التاعس فى العام الأخير من حياته: إنه هنا رجل يرزح تحت أثقال من الهموم، أطبق الصمم على سمعه إطباقًا كاملا فاجتوى العالم. وساء طبعه فانصرف عنه الأحباب والأصدقاء وتمت عليه الخيبة فى الحب، ولم ينجح فى إقامة دعائم أسرة، وهو الأب الحنون لابن ضال من أبناء أشقائه. واعتلت صحته فى تلك السنين الأخيرة وهو صاحب البنية القوية، وكان قبل ذلك كالأسد الهصور.

مدخل الرباعية رقم ١٤ يصور كل هذا ببساطة: أما تشعر بوخز الألم، وفداحة العبء الذى يرزح تحته صاحب هذه الموسيقى؟

ألا تسمعه شاكيًا فى صدر الجملة الموسيقية، ثم مستسلمًا فى آخرها؟

صاغ بيتهوفن هذه الحركة الاستهلالية فى قالب الفوجة، ومن المفيد أن ننتهز هذه الفرصة ونحاول فهم هذا القالب. وكلمة الفوجة بالإيطالية معناها «الهروب» أو «التسلل»، وقد احتفظنا بالكلمة الإيطالية حسب العرف اصطلاحا موسيقيًّا هامًّا، ولأن كلمة «هروب» و«تسلل» لا معنى لها فى ذاتها وإن كانت تحاول تصوير بعض ما يحدث فعلا فى «الفوجة»، فالفوجة تقوم على لحن أساسى واحد لا مجموعتين من الألحان كما فى قالب الصوناتة وتبدأ بدخول اللحن مفردًا دون أى اصطحاب، وعلى ارتفاع معين فى درجة الأصوات. وفى هذه الرباعية يـدخل اللحن فى ترتيب تنازلى. تعزفه الڤيولينة الأولى وحدها، وما يكاد ينتهى اللحن فى ثانيتين حتى يدخل هو نفسه من طبقة أخرى على الڤيولينة الثانية، ولكن الڤيولينة الأولى لا تسكت بل تستمر فى التصرف باللحن اصطحابًـا للڤيولينة الثانية، وما إن تنتهى منه هذه حتى يدخل من طبقته الأولى ولكن فى القـرار وعلى الڤيـولا، ولا تسكت لا الڤيولينـة الأولى ولا الثانية. ثم يدخل اللحن نفسه أخيرًا من طبقته الثانية، ولكن فى القرار على الڤيولونسيل. وبذلك ينتهى ما يسمى قسم العرض فى الفـوجة. وينصرف المؤلف إلى التلاعب بهـذا اللحن، وذلك بتشـطيره، ومده أو تقصيره، وجعل أعلاه أسفله، أو أوله آخره، وتداخل أجزائـه بعضها ببعض فيما يعرف بالتقارب Stretto. ويكون المقام الأصلى للفوجة قد تحول تحولا محسوسًا، على أن لا يخرج عن المقامات من ذوات القربى. وقد يدخل اللحن الأساسى كاملًا ومن مقامه الأصـلى نذيـرًا بنهايـة الفوجة، وقد يضاف إليه تذييل «كودا» علامة الانتهاء.

عرفنا إذن الأسباب التى نطلب من أجلها أن يستعيد القارئ هذا المدخل: سببان منها تعليميان؛ أحدهما تقديم صورة تستعرض أسلوب «الفوجة» وثانيها تقديم الرباعية الوترية ذاتها. والسبب الثالث روحى،

وهو أن مدخل هذه الرباعية يمر فى منطقة السمع والإحساس كأنه الغمام المتكاثف الكئيب يغطى وجه الشمس فيحيل النهار ليلا حزينًا من ليالى الشتاء.

وليس معنى هذا أن الرباعية تستمر إلى آخرها فى ظل الكآبة والبأساء. فما أكثر ما تحدثنا عن أن الفن مقابلة، وأنه «التنويع فى نطاق التوحيد». والرباعية رقم ١٤ مثل رائع لهذه الأصول الفنية. فحركاتها السبع متداخلة متصلة لا تقف الموسيقى بينها. ولكن كل حركة منها وحدة قائمة بذاتها تعارض سابقتها.

فالحركة الثانية: تنقلك من هذا الوجوم فى حركة سريعة متماوجة، ما أقدرها على إزاحة الهموم التى كتّلتها الحركة الأولى.

والأشجان فى هذه الرباعية قاب قوسين أو أدنى من نفس مؤلفها، وها هو ذا يعود إليها، ويقدم لها بمقدمة قصيرة كأنه يقول: لا يغرنكم هذا المرح، بل أنصتوا إلى قصة همى وغمى.

ثم يشرع فى شرح هذا الهم بالتفصيل. وقد اتخذ سبيله إلى الشرح قالب التنويعات Variations فهو يقدم لنا لحنًا غنائيًّا بطيئًا هادئًا يصور ذلك الحزن الدفين نتيجة أعوام من الجهاد المضنى والانخداع بالناس. ليس حزنًا ثائرًا، بل لعله شىء أعمق من الأسى وأرفع، إنه الرضاء بقضاء الله.

يتخذ بيتهوفن من هذا اللحن وسيلة لبث أشجانه فى مجموعة من التنويعات أقل ما يقال فيها إنها ذهبت مثلا فى فن التنويع، فلنبدأ بالأندانتى المداعب المداهن Lusinghiero. ثم نثنى بالأداجيو ينصرف فيه الموسيقى إلى استعراض ما عركه من مشاعر وما عاناه من هيام، تليها فقرة هدوء لا نكاد نسمع فيها لحنًا، إنما هى مجموعة من اللغط الهارمونى.

لم تكن هذه الفقرة سوى الدرج الأخير إلى المرتفعات العاطفية فى هذا المصنف العجيب، حين نبلغ قمة العمل الموسيقى العظيم، لنصل إلى حركة وئيدة يحقق فيها الموسيقى مدى ارتقائه الروحى، حيث يتأمل كل شيء من علاه، تأمل العابد المتصوف.

وبرغم هذا التجلى الصوفى فإن القدر لم يوقف خطاه، إنه يهدد بصوت الفيولونسيل فى القرار فليسمعه بيتهوفن، وليذكر أن لحظات التجلى لن تعفيه من أن يجره القضاء القاسى ويعيده إلى وادى الآلام.

وكانت مع ذلك لحظة راحة من عناء الأيام، تختتم بما يشبه أن يكون تلاوة الحمد والشكر، وقد بلغت النفس منطقة الهدوء والعزاء.

وتجيء لحظة الخروج إلى النور فى حركة الليجريتو من مقام دو كبير، وهى حركة تتراقص كالفراشة.

وقبل أن ننتقل إلى الحركة الخامسة أود الإشارة إلى الكناشات، وفيها مسودة الأعمال الموسيقية لبيتهوفن، وهذه الكراسات كنز لمن يحاول الوصول إلى سر الخلق داخل هذه الشخصية الجبارة، نشرها العالم الموسيقى نوتيبوم تحت اسم «بيتهوفينيانا». وقد ثبت من مطالعتها أن بيتهوفن وضع خمس عشرة صيغة لنهاية الحركة الرابعة التى نحن بصددها قبل أن يصل إلى الصيغة البسيطة جدًّا التى تنتهى بها الحركة.

الحركة الخامسة: سريعة جدًّا وتمثل «السكرتسو» فى الرباعية وهنا يعود إلينا بيتهوفن المرح، منفرج الأسارير أو متفتح الأزرار كما يقول الألمان.

وتعود سحابات الحزن والأسى، وتنقبض الأسارير فى **الحركة السادسة**.

ومع أن الخاتمة حركة سريعة «الليجرو»، تشبه «كبسة الفرسان» فى الاصطلاح العسكرى، فإن روح الرباعية كله وجوم، لم يغادرها الألم الدفين إلا لماماً.

وهذه **الحركة الأخيرة، وهى السابعة**، مصوغة فى قالب الصوناتة. وإذا كان لى أن ألخصها فى كلمات فلن تكون كلمات جديدة، لأن بيتهوفن هو من عرفنا، يرتفع فى موسيقاه دائماً من قرارة الأسى إلى مراقى الفرح فى أسلوب يميزه عن سائر الموسيقيين، فيه غير قليل من التحدى. ولا أعرف تحدياً أقوى ولا أشد من بعض ألحان الحركة الختامية للرباعية الرابعة عشرة.

فلننصت فى تأمل وخشوع إلى هذه الرباعية الوترية، إلى عمل من الأعمال الشامخة فى دنيا الموسيقى، لنسمع وصية فنان عظيم للأجيال المتعاقبة: إنه يوصينا بالتجلد والصبر، ويملأ نفوسنا إيماناً بالخير وتعلقاً بالجهاد. وخير ما أقدم به للرباعية الرابعة عشرة من مقام دو دييز صغير هو ترجمة بيت من الشعر الألمانى:

«ربنا! هبنا من لدنك الجمال معقوداً بالخير، واجمع ما بيننا وبين الخير عن طريق الجمال».

1. Adagio, ma non troppo e molto espressivo.
2. Allegro molto vivace.
3. Allegro moderato.
4. Andante, ma non troppe e molto cantabile - Piu mosso - Andante moderato e lusinghiero - Adagio - Allegretto - Adagio, Ma non troppo e semplice - Allegretto.
5. Presto.
6. Adagio quasi un poco andante.
7. Allegro.

الرباعية الوترية الثامنة راسوموفسكى
مقام مى صغير، مصنف ٥٩ رقم ٢

الرباعية الثامنة فى مقام مى صغير واحدة من ثلاث رباعيات اشتهرت باسم سفير روسيا فى بلاط الهابسبورج، الكونت راسوموفسكى، لأن تأليفها تم بناء على تكليف منه، ولكنه أكل على بيتهوفن ثمنها. وبعد حقبة من الزمان تقاضى الثمن ورثة بيتهوفن من ورثة الكونت راسوموفسكى بحكم المحكمة! ما أخص الشهرة على هذا الحساب! يردد العالم المتحضر اليوم وغدا اسم راسوموفسكى بفضل رباعيات بيتهوفن. ولكن ما أسرع العقاب أيضًا: فكلمة راسوموفسكى عند عشاق الموسيقى لا تعنى نبيلا روسيًا مماطلا، وإنما تعنى رباعية وترية من ثلاث ألفها بيتهوفن إبان الدور الثانى من أدوار تطوره الفنى، فخطا بفن الرباعية الوترية خطوة جبارة فى إثر هايدن، وموزار. وهكذا نجد بيتهوفن يدفع الموسيقى كلها دفعًا إلى الأمام، فيشرق على القرن التاسع عشر إشراق كوكب درى.

لم تعد الموسيقى بين يديه أناقة نبلاء، ولا مجرد متعة لأهل الثراء. إنها كيان من لحم ودم، تحيا حياتها وتخضع الجماهير لسحرها. لم يعد اللحن مجرد ذبذبات صوتية جذابة، أو إيقاعات راقصة، بل قد تحول إلى ضرام القلب ووجيب الفؤاد، قلب رجل وسع آلام البشرية، وهزج بأعراسها، واستجاب لثورتها.

ومن مأثور قوله للفتاة بتينا برنتانو فون آرنم: «اللحن ينبثق من ينبوع الحماس، وإنى لأطارده لاهثًا حتى أقتنصه، فإذا به يطير عنى

ويختفى غائرًا فى هوة العواطف الجياشة الثائرة. وأبلغه مرة أخرى فأمسك به، وأحتضنه محمومًا، لا أخليه. أطوره من مقام إلى مقام وأحوره، حتى أشعر أخيرًا بأننى أسيطر على فكرة موسيقية».

هذه هى الفكرة الموسيقية التى يرتقى إليها بعد معالجته للحن عابرٍ، يتحول بين يديه إلى شخصية موسيقية حية، تخلق من نفسها كيانًا موسيقيًّا كاملا.

وهذا هو بيتهوفن فى إبان عظمته، مؤلف الـ «أباسيوناتا»، و«الكرويتزر» والسمفونية الثالثة والرابعة، وأوبرا «فيديليو»، وافتتاحيات «كوريولان» و«ليونورا». بيتهوفن مؤلف رباعية راسوموفسكى الثانية موضوع هذا الحديث.

وإنى إذ أدعوك إلى سماع مطلعها أرجو أن ترهف سمعك للسكتات، بقدر ما تنصت إلى النغمات. فالسكتات فى هذا المطلع أبلغ من كل كلام. تابع هذه الأصوات الأمارة، تُصيخ لها الأذن، وتترقب الإجابة عنها، فإذا الإجابة ألحان عذبة صاغرة، أو إذا الإجابة ألحان عنيفة ثائرة.

لا أدرى لماذا لا تطاوعنى نفسى الآن على التشريح والتقطيع، فليستعض القارئ عن التحليل هذه المرة، بالعودة إلى سماع قسم العرض، فهو عنوان الرباعية، والمدخل إليها بدرجة وأعمدته. لأنه إذا ثبت فى ذهنه ووعاه فقد أدرك ـ وربما لأول مرة ـ سر عظمة الموسيقى التى تتدفق من ذهن هذا الألمانى الجبار.

سنتابع الرباعية كلها لنعرف كيف تتفاعل هذه الألحان فى الحركة الأولى، وكأنها شخوص حية نراها مرأى العين، ونلمسها بأيدينا، بقدر ما ندركها بأسماعنا.

حركتها الثانية: ليلة صافية أديم السماء، تتألق نجومها، ويهب

نسيمها هادئًا، وتهفو النفوس فيها إلى عبادة خالق السموات والأرض. عرفها الناقد الروسى ده لينز بقوله: «إنها ركن من جنات عدن تجرى من تحتها الأنهار، ويلتقى فيها أولئك الذين أحب بعضهم بعضًا فى الدنيا الفانية».

لا أحسبنا بعد الاستماع إلى الحركة الثانية نعود إلى ثورة جامحة، أو أن نحاول مجرد شق عصا الطاعة. لقد بسطها بيتهوفن أمامنا خضراء ووراءنا خضراء، فلنتروض على حس ما بقى من حركات هذه الرباعية، وستشنف أسماعنا ألحان كلها عجب.

ما أعجبه لحنًا ذلك الذى يطلع علينا فى الحركة الثالثة: لقد عودنا بيتهوفن أن نسمع هنا ضحكاته العالية، ونرى أساريره المنفرجة، وإذا نحن فى موضع الاسكرتسو نستمع إلى موسيقى تطير بأجنحة، ولا تعترف بجاذبية الأرض.

فى هذه **الحركة الثالثة** حقق الموسيقى العبقرى رغبة الكونت المماطل، فوضع له لحنًا روسيًّا، أنيقًا متعاليًا. وأكاد أقول بأن الإطار الذى أحيط به هذا اللحن الروسى، أجمل من اللحن نفسه، لولا أن موسيقى بيتهوفن مما لا يقال فيها هذا القول، فالجمال صفة عمارتها الكاملة، لا فى مجرد أجزائها المختلفة.

والحركة الأخيرة «روندو» أى ترجيع، ويتحدث عن نفسه بنفسه: فقد رفعتنا ألحان الرباعية كلها عن الأرض، وطيرتنا فى أطباق الجو العليا.

Allegro - Molto adagio. (Si tratta questo pezzo con molto di sentimento)

Allegretto - Presto.

الرباعية الوترية العاشرة
مقام مى بيمول، مصنف ٧٤

الرباعية العاشرة لبيتهوفن تعزف برباعية «الآرپا» لسبب سنعرفه بعد قليل، ورباعيات بيتهوفن الوترية تنتظم فى التقسيم العام لأعماله الذى وضعه الناقد الروسى ده لنز: ست رباعيات تحمل رقم المصنف ١٨، وتدخل فى الدور الأول من حياة بيتهوفن، ثم تجىء بعدها رباعيات راسوموفسكى الثلاث، وهى من أكثر رباعيات بيتهوفن شهرة، وتنضوى تحت أعمال الحقبة الإبداعية الثانية، ومعها الرباعية العاشرة مقام مى بيمول والحادية عشرة فى مقام «فا» صغير.

ويتبقى بعد ذلك خمس رباعيات هى قمة أعمال بيتهوفن، تدرج عداد أعمال الدور الثالث، وتعرف باسم الرباعيات الأخيرة. وقد أودعها الموسيقى العظيم أسرار الخلق الفنى حينما يتحرر منطلقًا من قيود الصنعة ليختط أشكالا اقتضاها التعبير. والتعبير فى الحقبة الأخيرة من حياة بيتهوفن، كان مناجاة بينه وبين نفسه وبينه وبين خالقه، يبثه لواعج آلامه، ويشكره على ما أفاء عليه من آلائه.

يرى بعض النقاد فى الرباعية العاشرة سمات الرباعيات الخمس الأخيرة وسواء اعتبرتها من مؤلفات الدور الثانى أو الدور الثالث، فهى تقف فى طليعة مؤلفات بيتهوفن، وأود أن نستمع إلى مطلعها، وهو من المطالع البطيئة نوعًا، يقدمنا إلى العمل الكبير كأنه البوابة العظيمة.

ولكى تدرك أن هذا المطلع شىء عضوى، وجزء متكامل مع ما يجىء

بعده نعود إلى سماعه دون التوقف عند نهايته، بل سنواصل الاستماع حتى خاتمة قسم العرض.

يجيء بعد العرض قسم التفاعلات، وفى بعض فقراته نعرف السبب فى تسمية هذه الرباعية باسم Harfenquørtett أى «رباعية الصنج» وذلك لأن غمز الأوتار pizzicato يلعب فيها دورًا ملحوظًا.

الحركة الثانية: نحس فيها بأشجان بيتهوڤن إبان تلك السنة المظلمة من حياته ـ عام ١٨٠٩ ـ حين فقد الأمل فى الاقتران بحبيبته الكونتس تيريزا فون برونشفيك، وعام احتلت الجيوش الفرنسية ڤينا، أيام حروب نابليون، وكان بيتهوڤن أيام الحصار ينزل إلى البدرون ويضع وسادات على أذنيه المريضتين وقاية لهما من هزيم المدفعية، وعام هاجرت أسرة الإمبراطور عاصمتها، ومن بين أفراد الأسرة، صديقه وتلميذه العزيز الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج.

بيتهوڤن عام ١٨٠٩ وقف فى مفترق الطرق، وراءه حياة زاهرة بالأمل والحب والسعى، والنجاح الاجتماعى، والفنى، وأمامه ذلك الدرب الطويل. الذى ينتهى بالموت عام ١٨٢٧، طريق الآلام، عندما اعتزل العالم مكرهًا بسبب صممه، وبسبب ما لاقى من متاعب فى هذه الحياة الدنيا.

والحركة الثانية ترسم بحروف واضحة صورة لهذه النفس الواجفة، والآلام الروحية المبرحة التى كانت من نصيب لودڤيج فان بيتهوڤن عام ١٨٠٩.

الحركة الثالثة: وهى الأسكرتسو، ومعنى الأسكرتسو لغة: «المزاح والعبث» والمصطلحات الإيطالية التى تستعمل فى التعريف بالحركات الموسيقية لا يمكن الوقوف بها عند معناها. فبيتهوڤن كان يفكر بأى

شىء وهو يكتب هذا الأسكرتسو إلا المزاح والعبث. استمعٍ إلى لحن الحركة الأساسى، ثم إلى اللحن المعارض، وهو لا يعارض شيئا، بل هو يسير فى الطريق الذى سار فيه اللحن الأساسى، غاضبًا محنقًا، بقدر ما كان اللحن الأول محنقًا غاضبًا.

الحركة الأخيرة: لحن ساذج بسيط سهـل التشكل، أجـرى عليه بيتهوفن تنويعات ستة أودعها المشاعر التى اعتلج بها وهو يكتب هذه الرباعية،.

فلنستمع فى خشوع إلى ذلك العمل الكبير من أعمال لودفيج فان بيتهوفن، الرباعية العاشرة مقام مى بيمول كبير.

Poco adagio,. Allegro - Adagio ma non troppo - Presto - Allegretto con Variazioni.

الرباعية الثالثة عشرة
مصنف ١٣٠، مقام سى بيمول

يحدث بمحض الصدفة، ودون قصد، أن أكتب هذا الحديث فى شهر وفاة بيتهوفن، وقبل ثلاثة أيام من مضى ثلاثة وثلاثين ومائة عام على وفاته، فقد قضى فى ٢٦ مارس سنة ١٨٢٧.

بل يحدث بمحض الصدفة، ودون قصد، أن أختار لهذا الحديث واحدة من رباعيات بيتهوفن الأخيرة، فإذا اختيارى يقع على الرباعية الثالثة عشرة، مصنف رقم ١٣٠، مقام سى بيمول، وإذا هى ختام مؤلفات بيتهوفن. والحركة الأخيرة لتلك الرباعية كانت آخر ما أتم من موسيقى، كتب تلك الحركة فى شهر نوفمبر عام ١٨٢٦، ثم أصيب ببرد فى الشهر نفسه أدى إلى مضاعفات فى البلورا، وطال المرض حتى قضى عليه فى ٢٦ مارس ١٨٢٧.

أتحب أن تعرف توًّا ما هو آخر ألحان لودفيج فان بيتهوفن؟ استمع إذن إلى الحركة السادسة للرباعية الثالثة عشرة. ليست هذه موسيقى رجل يودع الدنيا، بعد حياة حافلة بالمآسى والعذاب. ولكم حدثتك عن روح الفرح تشرق به نفس العبقرى، كما تضىء أرجاء سمفونيته التاسعة، بل سمفونياته التسع. ومع ذلك فهو بيتهوفن الذى يقول فى وصية هايلجنشتات عام ١٨٠٢: «إن هذه المحن وأمثالها كانت تنزل بى إلى قرارة اليأس فأكاد أقدم على وضع حد لحياتى بيدى. ولكنه الفن، والفن وحده، هو الذى أمسك بيدى، وقد بدا لى أنه من المستحيل أن أغادر الدنيا قبل أن أتم العمل الذى كنت أشعر به حيًّا بين جوانحى...

ياإلهى، إنك مطلع على ما فى السرائر، تعرف ما بقلبى من حب للخير وبر بالبشر. أيها الناس. إذا طالعتم يومًا هذا الكلام، فاذكروا كيف أصدرتم علىّ حكما جائرًا، واذكروا أن هذا التاعس وجد العزاء فى المعذبين من أمثاله. اذكروا أنه عمل بكل ما فى قدرته، وبرغم كل ما أقامته الطبيعة أمامه من حوائل، عمل على أن يحشد فى زمرة أهل الفن، والرجال الأفذاذ».

عجيب أمر هذا الفنان، لودڤيج فان بيتهوڤن، استمعنا منذ لحظة إلى آخر ألحانه، فإذا اللحن يرقص طربًا، وينبض بالفرح، أما إذا أردتم أن تسمعوا فى موسيقاه لحنًا نحس فيه بنياط القلب تتمزق، فلننصت إلى «الكاڤاتينا»، الأنشودة الحزينة التى وضعها فى الحركة الخامسة لرباعيته الوترية الثالثة عشرة.

ولاحظ أنه إذا كانت الحركة الأخيرة فى الرباعية، هى آخر ما أتم بيتهوڤن من ألحان فى حياته، فإن الحركات الأخرى فى الرباعية ليست آخر أعماله. فقد ألف بعدها الرباعيات ١٤، ١٥، ١٦. والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة من الثانية عشرة حتى السادسة عشرة، ثم الفوجة الكبيرة ـ هى الأعمال التى أودعها بيتهوڤن سر عبقريته. فجاءت بعد السمفونية التاسعة ـ الكورالية ـ وبعد «القداس الاحتفالى»، ليتحدث فيها بلسان أربع آلات وترية يبثها لواعجه وأشجانه وأفراحه. كانت الرباعيات الأخيرة، على حد قول المؤرخ جول كومباريو. «القمم الشامخة فى فن بيتهوڤن، بل فى الموسيقى كلها، أو على الأصح فى عالم الفكر... كانت الرباعيات الأخيرة ذروة تتجلى فيها الحياة العليا للروح، تلك الحياة التى لا يدركها إلا الموسيقى، ولا يستطيع التعبير عنها سوى الموسيقى».

ولقد انتهجت فى التعريف بالرباعية الثالثة عشرة طريقًا غير سديد،

لأننى بدأت بآخر حركاتها، ثم أتبعتها بالحركة الخامسة، وقد آن أن ندخل البيوت من أبوابها، فنسمع بعض **حركتها الأولى** ، ثم نستعرض الحركات التالية تبعًا لنظام التسلسل الطبيعى.

ولن أحاول تحليل العناصر اللحنية **للحركة الأولى**. فهى، وإن صيغت فى قالب الصوناتة على وجه ما، تحررت كما تحررت أخواتها فى الرباعيات الأخيرة، من ربقة الشكل، وغلب التعبير الوجدانى فيها على كل الأوضاع. لم تعد الموسيقى هنا أشكالا وقوالب، بل أصبحت فكرًا ووجدانًا وإشراقا، تملى على بيتهوڤن موسيقاه، وتخلق أشكالها وأوضاعها، وهى فى طريقها إلى التعبير.

وسنلاحظ أن هذه الحركة من أطول الحركات الأولى فى مؤلفات بيتهوڤن، والفنان يحس بعدها إحساسه المرهف بالتوازن، فيضع **الحركة التالية**، خفيفة كالنسيم، منسابة كالجدول، ساحرة خلابة، تتلوها حركة وئيدة نوعًا، رقيقة الحاشية، تكاد تعود بنا إلى جو القرن الثامن عشر فى أوربا، جو الأناقة والرقة والدعابة الخفيفة.

ولكن بيتهوڤن، تلميذ هايدن، لا ينسى دعاباته «الفلاحى»، فهو ينزل إلى شعاب القرية ليقدم لنا رقصة ريفية شعبية، بعنوان Danza alla tedesca أى رقصة على النمط الألمانى.

ثم تجىء الأنشودة الحزينة، **الكاڤاتينا**. فى الحركة الخامسة.

أما خاتمة الرباعية، وهى **حركتها السادسة**، فقد كانت فى أول الأمر حركة طويلة جدًّا، فى قالب قديم، هو قالب «الفوجة»، بتأثير يوحنا سباستيان باخ وهيندل. وكأن بيتهوڤن لم يرض أن يعود إلى الفرح، فانتقل من أنشودة الشجن، ليرقى فى مدارج الفكر، ويرتفع فى مجال التجرد الروحى. ويظهر أن بعض الأصدقاء، والناشر الموسيقى، نبهوا

إلى خطر تلك الفوجة الطويلة على رباعيته الطويلة. فـأين هى تلك الطاقة الشعورية عند السامع، التى تحتمل بعد الكاڤاتينا، وقدانفطر لها الفؤاد، الاستماع إلى فوجة معقدة، كأنها صفحة من صفحات الفلسفة. وبيتهوڤن الفنان العنيد أنصت لحكم العقل، ونصح الأصدقـاء. فأزاح «الفوجة الكبيرة» لتصدر كعمل مستقل يجعلها بعض المؤرخين بمثـابة الرباعية السابعة عشرة. ثم كتب لرباعيته الثالثة عشرة تلك الحركة البهجة الراقصة التى قدمناها فى أول هذا الحديث، والتى حكم القدر بأن تكون آخر ما أتم بيتهوڤن من ألحان.

فلنستمع دون جهد، ولنستقبل بقلب مفتوح، ونفس مشرقة، الرباعية الثالثة عشرة، مقام سى بيمول، التى تقف إلى جانب الرابعة عشـرة والخامسة عشرة كعمل من أعظم ما ألف لودڤيج ڤان بيتهوڤن، وصرح من أرفع صروح الفن.

1. Adagio ma non troppo, Allegro.
2. Presto.
3. Andante con moto, ma non troppo.
4. Alla danza tedesca (Allegro assai).
5. Cavatina (Adagio molto espressivo).
6. Finale (Allegro).



الرباعية الخامسة عشرة
مصنف ١٣٢، مقام لا صغير

الرباعية الخامسة عشرة عمل تبارى فى تفسيره الشراح، لسبب واحد غير موسيقى، وهو أن بيتهوفن ألف لها حركة بطيئة جدًّا، كتب فوقها كلامًا دارت له رءوس المفسرين. وراح أدولف ماركس، وهو من كبار الشراح، وعلماء الموسيقى الألمان، يقيس أبعاد الرباعية، وينفذ إلى كل ركن فيها، ويحلل جملها وهارمَونيتها... **ليقول بأن لهذه الرباعية موضوعًا محددًا، هو المرض والإبلال من المرض.** والحق أن بيتهوفن انتهى من تأليف هذه الرباعية عقب إبلاله من مرض خطير أقعده نحو الشهرين فى مستهل ربيع عام ١٨٢٥، وكتب حركتها البطيئة مقدمًا لها بكلمة يشكر للعناية الإلهية أن أخذت بيده، وأقامته من سرير المرض. والرباعية إلى هذا تنتفض بحساسية مرهفة، فلنستمع مثلا إلى اللحن الأساسى فى **الحركة الأخيرة**. ألا تشعر هنا بأعصاب مشدودة كأوتار آلة موسيقية حساسة؟ ثم هذا العرض فى مستهل **الحركة الأولى.**

ولكن من سوء حظ العلامة الألمانى أدولف ماركس أن الوقائع المادية تثبت **تأليف معظم هذه الرباعية قبل مرض بيتهوفن**، كما ظهر ذلك واضحًا فى كراسات بيتهوفن المشهورة التى نشرها وعلق عليها نوتيبوم.

ولما أن عوفى من مرضه، فكر فى أن يكتب حركة ذات طابع دينى يحمد الله على عافيته، جعل منها الحركة الثالثة للرباعية. ويبدو أن هذه الحركة المعروفة «بصلاة الشكر»، فرضت على بيتهوفن أن يضع بينها وبين الحركة الرابعة فاصلا على إيقاع المارش يقدم للحركة الأخيرة.

وبهذا تتألف الرباعية من خمس حركات.

وإنما نحن نقبل تفسير ماركس فى حدود ما وصفناه بالحساسية المرهفة والأعصاب المشدودة، التى تنبئ عنها ألحان هذه الرباعية الجديرة بصفة «الباتيتيك».

والحركة الثانية، تمثل اسكرتسو الرباعية، لحنها المعارض فى التريو، رقصة شعبية ألمانية Laendler، تقلِّدُ فيها الڤيولينة صوت «الكورنموزة» وهى نوع من موسيقى القرب.

أما **الحركة الثالثة** فهى التى ألفها بيتهوڤن بعد إبلاله من مرضه فعلا، وكتب فوقها هذه الكلمات «نشيد دينى يقدمه الناهض من فراش المرض، شكرًا له سبحانه وتعالى». نشيد كتبه بيتهوڤن من مقام موسيقى يستعمل فى الألحان الكنسية، وهو المقام «الليديانى»، ولذلك يتخذ طابع الكورال الألمانى، ويتحول هذا الكورال إلى حركة متمهلة (اندانتى). وقد اختلفا الشراح فى تقييم هذه الحركة البطيئة، ولكنهم مجمعون على تريثها الممل، وخطواتها الثقال، ولا ينقذها من وهدة الكلال والإملال سوى قسمها الأوسط المتمهل، وختامها الوئيد.

وكان طبيعيًّا أن يتحول بيتهوڤن بعد نشيده الدينى إلى حركة عضلية، فى إيقاع المارش.

وتختم الرباعية بالحركة السريعة جياشة العاطفة، يطيب لبعض الشراح أن يسموها «الفالس الحزين». أو «المأسوى».

Assai sostenuto, Allegro - Allegro ma non tanto.
Molto Adagio (Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Got - theit, in der lydischen Tonart).
Alla Marcia, assai vivace - Allegro appassionato.

الرباعية التاسعة راسوموفسكى
مصنف ٥٩ رقم ٣، مقام دو

الرباعية الوترية التاسعة مقام دو من الديوان الكبير، واحدة من المجموعة المشهورة فى عالم الموسيقى باسم «راسوموفسكى». وتتألف من ثلاث رباعيات كتبها بيتهوفن استجابة لطلب نبيل هاو، كان يشترك فى عزف الرباعيات بقصره، مع ثلاثة من المحترفين. هو الكونت راسوموفسكى، سفير قيصر الروسيا فى بلاط الهابسبورج بڤينا.

الصعوبة التى يعانيها المستمع للرباعيات مرجعها أن لا شىء يرفه عنه فيها، من ألوان الأوركسترا الكبير، ما بين وتريات وطبول وشبابات وأبواق. الرباعية هى الموسيقى المصفاة، الجمال مجردًا من كل حلية، اقتصرت على أربع آلات وترية بكل واحدة منها أربعة أوتار أى أن ستة عشر وترًا مصنوعة من أمعاء الحيوان تحمل عالمًا كاملا من التعبير الفنى.

ولكنك إذا تأملت الموسيقى الرباعية، لا تضح لك أن متابعة خطوطها اللحنية أسهل بكثير من متابعة خطوط الأوركسترا بآلاته الخمسين أو المائة وخطوطه اللحنية قد تتراوح بين الخمسة عشر والعشرين سطرًا أو ما يزيد.

سطور الرباعية أربعة، تداول ألحانها ڤيولينة أولى وڤيولينة ثانية، ثم ڤيولا وڤيولونسيل. ويهمنى بادئ ذى بدء أن ننصت إلى حركة كاملة من هذه الرباعية. وأختار الحركة المتمهلة (اندانتى) حتى أيسر للأذن متابعة عزف الآلات الأربع، وأرجو أن تحاول التجرد من الانفعال عند سماعها فى المرة الأولى وأن تركز انتباهك إلى ما تقوم به كل من الآلات الأربع

فى هذه الحركة، وستدرك الكثير من سر هذه الأداة الموسيقية العجيبة، التى تعرف بالرباعى الوترى، ولاحظ أن من اليسير علينا جميعًا أن نميز بين صوت الفيولينتين أى الآلتين ذوات الصوت الحاد، وبين صوت الفيولا والفيولونسيل، ذوات الصوت الغليظ. إنما الصعوبة فى أن نميز بين الفيولينة الأولى والثانية، لولا أن المؤلف يحرص على كتابة اللحن للفيولينة الأولى فى الطبقات الحادة، ويكتب للثانية فى طبقة أقل حدة. وأصعب من هذا، فى الموسيقى المسجلة ـ حيث لا ترى العين شيئًا ـ أن تفرق بين الفيولا والفيولونسيل فى بعض الأحيان إلا إذا كنت تعزف على واحدة منها. ولاحظ أن الفيولا تشبه الفيولينة، وتحمل على الكتف مثلها، وإن كانت أكبر حجمًا، ولون صوتها أقرب إلى الفيولونسيل، مع غنة خشبية، ورنة حزن، كأن صوتها خارج من صدر ضاق بهمومه. وتعبيرى هذا أكثر من مجرد تعبير شعرى، لأن الفيولا تشكو نوعًا من ضيق الصدر، بالنسبة للفيولونسيل هو الخط الأسفل، وعليه يقع عبء الباص. ومع ذلك فكل هذا قليل الأهمية بالنسبة لما نحن بصدده. إننا سنستمع توًّا إلى حركة متمهلة من الرباعية التاسعة لبيتهوفن، وكأننا ننصت إلى أربعة أشخاص يشتركون فى حديث جاد، يبثون شجنهم بعضهم البعض، ويعبرون عن تأملاتهم فى لغة رائعة، تهتز لها الأفئدة. وتبدأ الرباعية بمقدمة بطيئة مظلمة، تسرح فى ملكوت بعيد، ولقد عرفنا أمر هذه المقدمات فى كثير من السمفونيات، ولكنها نادرة الحدوث فى رباعيات العصر الكلاسيكى؛ لم يقدم هايدن ـ وهو صاحب المقدمات المشهورة فى سمفونياته ـ إلا لواحدة من رباعياته الكثيرة، وكذا موزار. استمع إلى المقدمة. أما تحس بأنها تثير القلق فى النفس؟ آية ذلك عدم وضوح مقامها، أو مقاماتها الموسيقية، وهى أبعد ما تكون عن مقام الرباعية الأساسى إلا أنها تنتهى منطقيًّا إلى التآلف المسيطر فى مقام دو وهو تآلف صول لتعد لدخول اللحن الأساسى الأول فى مقام دو قطعًا،

ويدخل هذا اللحن فى سرعة ناشطة على الڤيولينة الأولى، ويعاد مرة أخرى عليها، ولكن فى مقام رى من الديوان الصغير، ثم يتبع ذلك لحن آخر يعود إلى مقام دو، فيه نبرات النداء الصارم، تشترك فى عزفه الڤيولينتان والڤيولا، وتضع له الڤيولونسيل أساس الباص، وبذلك تختم مجموعة الألحان الأساسية الأولى، وتنتقل الموسيقى إلى معبرة لحنية طويلة، تصل بين المجموعة الأساسية الأولى، والمجموعة اللحنية الثانية، وفى هذه المعبرة يتحول المقام من دو إلى صول كبير، ويدخل اللحن الأساسى الثانى، حتى نهاية قسم العرض: ثم يعاد قسم العرض كله وبحاله. ويتلو ذلك قسم النمو والتفاعل، ويعتمد اعتمادًا شبه كلى على اللحن الناشط الأول، وعلى فقرتين من ألحان المعبرة. وبعده تعود الحركة إلى ألحانها الأساسية الأولى والثانية فيما يعرف بقسم إعادة العرض، ولكن دون انتقال من مقام دو إلى مقام صول، بل تجىء الألحان الأساسية كلها فى المقام الأصلى دو لختام الحركة.

الحركة الثانية: هذه هى الحركة التى اتخذناها صورة واضحة من المحاورات الموسيقية بين الآلات الأربع، وآن أن نحللها إلى عنصريها؛ لحنها الأساسى الأول فى مقام لا من الديوان الصغير على الڤيولينة باصطحاب الڤيولونسيل تغمز الوتر الغليظ بنغمة دو مكررة إيقاعيًّا فيما يعرف «بالبزيكاتو». وما يلبث اللحن حتى يشغل الآلات الأربع فى نسيج كونترابنطى وهارمونى، منتهيًا بتذييل قصير (كودا) تؤكد حقيقة الانفعال الحزين فى هذه الحركة، يتخذ صورة ذكرى قديمة حلوة تحولت حنينًا إلى الماضى، أو ما يعرف بالنوستالجيا. وتدخل الڤيولا لحظة خاطفة تبث لوعتها، وترددها الڤيولينتان بعدها.

ودليلنا على أنها الذكريات الحلوة هى التى أثارت مكامن الشجن، هو اللحن الأساسى الثانى، يمثل بشخصه تلك الذكريات الحلوة، فى لحظة هناء يختطفها الإنسان من بين أضراس الزمن، ثم يعود اللحن الحزين

تشدو به الفيولونسيل فى هذه المرة، وتردده الآلات الثلاث بعدها ومعها.

الحركة الثالثة: منويتو من النوع الرقيق الأنيق. وأعجب هنا أن لا يلجأ بيتهوفن إلى حركة من حركات الأسكرتسو الناشطة المبهجة، بـل هو يعـود القهقرى إلى حـركة راقصـة فى رقة ونعـومة. واللحن الأساسى للمنويتو، يعارضه فى مفارقة ناشطة قوية لحن «التريو»، ثم تعود العذوبة والرقة فى لحن المنويتو كالعادة. وتنتهى الحركة بكودا من أعجب لمحات بيتهوفن. إنها محاولة الفنان للتخلص من لوعته وأشجانه، ورقته وحنانه، استعدادًا لاقتحام عالم جديد فى الحـركة الأخـيرة، ولا تتوقف الموسيقى هنا بل تندفع إلى الحـركة الختـامية ركضًـا، فى لحن وأسلوب وإيقاع أضفت على هـذه الربـاعية لقبًـا جديـرًا بها، وهـو «الرباعية البطل». هذه الحركـة الأخيرة فى صيغتهـا «فوجـة» لحنها الواحد يطارد صورته فى المرآة فيقدم فى أول دخوله على الفيولا، ثم ينتقل إلى الفيولينة الثانية، ومنها إلى الفيـولونسيـل، وأخيرًا تتنـاوله الفيولينة الأولى، كل فى طبقته الصوتية، دون أن تسكت الآلات الأخرى التى تطرز ألحانا مقابلة. وقد لا يدهشنا أن يتهم بعض الشراح بيتهوفن بأنه لا يحسن معالجة أسلوب الفـوجة، وأنـه يقصر عن أسلوب بـاخ العظيم. ولكنهم أخطأوا فى الحكم على نزوع بيتهوفن إلى التحرر من القيـود-العتيقة. فكـل القواعـد والقوالب والصيـغ ليست فى متناول بيتهوفن سوى وسيلة إلى غاية إنه فى الحركة الأخيرة ينفش لبده، ويرفع رأسه ليندفع كالأسد، أو هو ينشر عرفه ويرمح كالجواد الكريم يسابق الريح، ويعلن انتصاره فى بهجة المطمئن إلى قوته، وسرعة عدوه، وقدرته على مغالبة الصعاب، والتغلب عليها.

Introduction: Andante con moto, Allegro vivace.
Andante con moto quasi Allegretto.
Menuetto grazioso.
Allegro molto.

الرباعية السابعة راسوموفسكى
مصنف ٥٩ رقم ١، مقام فا

من مأثور الكلم قول نابليون عن الإلهام: «الإلهام هو حل فجائى سريع لمسألة طال التفكير فيها». وهذا كلام ينطبق على طريقة بيتهوڤن فى حل معضلات التأليف الموسيقى. كان فى دور تطوره الأول تلميذًا لهايدن وموزار، وكان مثلهما ابن القرن الثامن عشر فى سهولة التأليف، وانطلاق القريحة. ولا تكاد ترى فى كشكول أعماله شطبًا ولا محوًا. الألحان تنصاع له سراعًا فيكتبها فى مسرداته كما هى، وبالقلم الرصاص. وقد يكتب حركة كاملة فلا يغير فيها إلا قليلا، يضعها فى مقامها الموسيقى، وإيقاعاتها النهائية. بل إن أقسام تفاعلاته تكاد تجىءعفو الخاطر، دون بحث طويل. هكذا كان يؤلف موسيقيو القرن الثامن عشر. حتى بحوث هايدن الطويلة كانت أعمالا تخرج سراعًا، كانت تجارب تخطو نحو الكمال بمضى السنين، وزيادة الخبرة والمران. أما موزار الشاب العبقرى الموهوب، فكان يؤلف كل شىء فى دخيلة نفسه، داخل قريحته، ليضعه على الورق فى شكله النهائى.

ثم يحدث تطور عجيب فى طريقة التأليف عند بيتهوڤن. لم تعد الأفكار تترى سراعًا، فى الدور الثانى من تطوره، أو الحقبة الوسطى، حسب التقسيم الذى وضعه الناقد الروسى لنز: تكشف مسودات بيتهوڤن بعد عام ١٨٠٠ عن تحول جديد، ويستمر هذا التحول حتى آخر حياته، عام ١٨٢٧. فكلما امتد به العمر تريثت قريحته، فإذا اللحن فى أوله مجرد فكرة طارئة، لم يتحدد بعد مقامها الموسيقى ولا إيقاعها.

وتمضى الأشهر، بل السنوات، فإذا الفكرة المبتسرة الطارئة تنمو، وإذا الإيقاع يدب، ومعه المقام الموسيقى للحن. كلما امتد العمر ببيتهوفن لاحظنا فى كراساته عملية ولادة عسرة، بل تخلق جنين لحنى مازال بحاجة إلى غذاء عقلى وشعورى، حتى ينمو. لم تعد الموسيقى تتفجر من نبع ثر، وإنما هى تنتزع وتقتطع من نياط القلب، ثم تخضع لإردة العقل مدركًا أو غير واع. ما أكثر الأمثلة فى كشكول أعمال بيتهوفن، حيث يكتب فقرة موسيقية، يعدل فيها ويبدل ويحور، المرة تلو المرة، عشرات المرات، وعلى مدى الأشهر والسنين.

ورباعيات بيتهوفن الوترية صورة واضحة لكل هذا التطور. الرباعيات الست الأولى، التى تحمل رقم المصنف ١٨، ما زالت بنت القرن الثامن عشر، عندما كان الموسيقيون يخرجون أعمالهم بالجملة. المصنف فيها (op.) يحمل رقمًا واحدًا، ويحتوى على بضع رباعيات، أو كبشة صوناتات. وعندما يتحرك القرن التاسع عشر فى سنواته الأولى، تبدأ فى الظهور عملية التكوين، والولادة العسرة، وهى واضحة فى دراسات الرباعيات الوترية الثلاث التالية للست الأولى، والتى تحمل رقم مصنف ٥٩، واسم النبيل الروسى: الكونت راسوموفسكى.

تحمل اسم سفير روسيا فى النمسا، الكونت راسوموفسكى، لأنها ألفت له، وبطلبه، وبمبلغ مقرر من المال يدفعه للموسيقى. وفى رباعيتين منها حرص بيتهوفن على اختيار لحن من الموسيقى الشعبية الروسية، ربما بإيحاء من الكونت راسوموفسكى. ولا نظن أن بيتهوفن أحسن تكييف تلك الألحان الشعبية. لأن عبقريته لا تخضع لمثل تلك المقتضيات. فالموسيقى عنده ليست مجرد ألوان يلطعها هنا وهناك، ولكنها عواطف تتفجر براكين فى عنفها، أما فى رقتها وإحساسها فهى حبات قلوب تبذر ثم تنبت وتورق وتزهر. مؤلفات يجرى فيها دم الحياة، حياة صاحبها

ينفعل بأحداثه الخاصة، كما ينفعل بالأحداث العامة. ولا يدهشنك أن تعرف كيف تأثر بيتهوفن، فى فينا عاصمة ما تبقى من الإمبراطورية المقدسة، بقارعة الثورة الفرنسية فى باريس. لم يكن مجرد صدفة، من صدف العبقرية، أن يتحول بيتهوفن فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التالى، تحول القرن نفسه. من عصر الملكية المستبدة حيث يسيطر الفرد على الجماعة، إلى عصر الديمقراطية، حيث تعمل الجماعة لخير المجموع فى ظل الحرية والإخاء والمساواة.

رباعية راسوموفسكى الأولى فى مقام فا من الديوان الكبير، وثبة كبيرة من الرباعية السابقة عليها، أى السادسة، وأطول من الثامنة والتاسعة، وأقوى رباعيات راسوموفسكى الثلاث فى التعبير الدرامى. إنها أول بوادر ثورة بيتهوفن على أسلوب القرن السابق فى كل شىء. من خصائصها المميزة أن حركاتها الأربع كلها مصوغة فى قالب الصوناتة، حتى حركة الأسكرتسو. وكان هذا الأسكرتسو أول السلسلة العظيمة من الحركات التى أبدعتها عبقرية بيتهوفن، وتحول بها عن إيقاعات رقصة المنويتو الأرستقراطية المتزمتة الأنيقة.

تبدأ الرباعية بحركة الليجرو على الڤيولونسيل بعزف اللحن الأساسى الأول: إنه لحن من صميم روح بيتهوفن فى بساطته وسذاجته، لا يتعدى سلماً قصيراً يبدأ من الدرجة الخامسة لمقام فا (أى نغمة دو) حتى يبلغ نغمة فا ثم يعود توًّا ليرتكز على الدو، ومنها ينحدر حتى قرار فا الأولى، ويرتفع منها إلى رى، ليستقر عند الدو.

وتصطحب اللحن الفيولينة الثانية والڤيولا بمجرد تآلف لا دو يكرر إيقاعيًّا، حتى تتناول الڤيولينة الأولى اللحن فتصطحبها الآلات الثلاث الأخرى بتآلف السابعة الناقصة المعروفة بالسابعة المسيطرة، وهى تعد بذلك لقفلة تامة على مقام فا. فيؤكد بيتهوفن هذا المقام على التو، لا كما

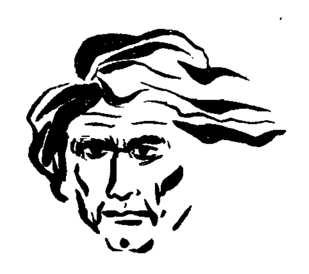
فعل فى أول الرباعية التاسعة وهو يهيم فى المقدمة البطيئة بين مقامات بعيدة عن مقام الحركة الأساسى. أحب أن تسمع هـذا المطلع بلحنـه الأول وتوكيد مقام الحركة لتلاحظ كيف تصحو الحركة من سباتها بمجرد دخول الڤيولينة الأولى، ثم تتحرك الآلات الأربع نحو المعبرة اللحنية الهامة التى تنقل من مقام فا إلى مقام دو، الذى يدخل به اللحن الثانى. وقد يبدو هذا اللحن الأساسى مشابهًا للحن الأول، إلا أنه ما يلبث أن ينشط ويشتد عوده على يد الڤيولينة الأولى، وهذه تشد وراءهـا بقية الآلات، ويتسابق الجميع إلى القفلة الطبيعية ليعـود اللحن الأساسى الأول، فيظن السامع أن فى نية بيتهوڤن ـ أسوة بالمتبع دائمًا فى موسيقى القرن الثامن عشر ـ إعادة قسم العـرض. وذلك لن يحـدث فى هذه الرباعية. تلك ثورة جديدة على الأوضاع الكلاسيكية، إنه سيبلغ قسم التفاعل دون إعادة قسم العرض، ودون أية إشارة فى المدونة إلى نهاية قسم العرض. وهذا يشير إليه مؤرخو بيتهوڤن عنـدما يقولون بأن فنه كلما تقدم وتطور، أخفى فواصله ومفاصله.

الحركة الثانية: أنقل لكم عنها كلام علامـة موسيقى ألمـانى، هو أدولف ماركس، إذ يقول: «يصعب أن نبلغ هدف هذه الـرقصة ذات الطابع المتغير، مع احتفاظها بوحدتها الكاملة، وربمـا كان هـذا اللعب العجيب المتحرر لا يتعمق شيئًا، وإنما هدفه وغايته أن يكون لعبًا وعبثًا، ولكنه عبث روح متقد، مرهف تتداولـه الأفراح والأشجـان، كما تمـر بالأودية والبطاح قطع السحاب تحجب وجه الشمس آنًا وتكشف عنها آنا آخر. وكذلك فى هذا الأسكرتسو تتحول الموسيقى من أفكار بهجة إلى أحاسيس محزنة». ويضيف هنا أحد الشراح الفرنسيين، جوزيف ده مارلياڤ، قائلا: «إن هذا الأسكرتسو عالم وحده فى ألحانه وإيقاعاته، ربما تفوق على كل ما كتب من نوعه فى تاريخ الرباعية الوترية».

الحركة الثالثة: أداجيو فى قالب الصوناتة، والغالب على الحركة كلها شجن وحزن دفين. وأداجيوات بيتهوڤن تتميز بجمال خطوطها وعمق معانيها، وانتقالاتها من قرارة الأسى المظلم إلى بوارق الأمل، بل وقوة الإرادة تغالب اليأس، وترفع رأسها فى تحد وكبرياء. وإذا عادت الموسيقى إلى عالم الأشجان، حسب مقتضيات قالب الصوناتة الذى يعود فيه اللحن الأول لزامًا، فإن بيتهوڤن يضع للحركة ختامًا مشحونًا بثقة النفس، وفسحة الأمل.

الحركة الأخيرة تتصل بالحركة السابقة عن طريق استمرار زغردة الڤيولينة الأولى على نغمة دو، باعتبارها أولا نقطة ارتكاز الأداجيو، مقام دو، وإذا بها تتحول إلى النغمة المسيطرة لمقام فا، الذى يدخل فيه اللحن الروسى، على الڤيولونسيل، ثم تردده الڤيولينة، وهذا اللحن الروسى الحزين، بطىء الخطى فى أصله الشعبى، يتحول فى يد بيتهوڤن إلى أفراح وأعراس. لأنه إذا بلغ الأسى مداه فى موسيقى بيتهوڤن فاطمئن إلى أن روحه الثائرة، وحيويته الفوارة وثقته بنفسه ستأخذ بيده ويدنا، لتخرجه وتخرجنا من الظلمات إلى النور.

Allegro - Allegretto vivace e sempre scherzando - Adagio molto e mesto - Theme russe: Allegro.



الرباعية الرابعة
مصنف ١٨ رقم ٤، مقام دومينور

يصادف أنى أكتب هذا الحديث فى شهر مارس، وهو الشهر الذى توفى فيه بيتهوڤن عام ١٨٢٧، وقد اخترت للحديث الرباعية، الوترية الرابعة، مقام دومينور. وهى واحدة من مؤلفات الحقبة الأولى فى حياة بيتهوڤن الفنية، ولم يسبق لى أن قدمت شيئًا من رباعيات هذه الحقبة، وكل ما قدمت من رباعيات بيتهوڤن هو إما من أعمال الحقبة الثانية، أو الحقبة الثالثة.

ومع ذلك فإننا نجد فى هذه الرباعية ما يكاد يدرجها فى أعمال الحقبة الثانية، فلبيتهوڤن الشاب لمحات وومضات تومئ إلى مستقبل حياته بما يشبه النبوءات. الرباعية دو صغير هى الرابعة فى مجموعة الرباعيات الست عشرة التى ألفها بيتهوڤن على امتداد حياته. وتحمل مع خمس رباعيات أخرى رقم مصنف ١٨، والرباعية الوترية الرابعة تتميز عن أخواتها بالقوة الدرامية التى عرفت بها أعمال بيتهوڤن العظيمة، كما أنها من مؤلفاته الشهيرة التى كتبها فى مقام دو من الديوان الصغير، مثل السمفونية الخامسة، وكونشرتو البيانو الثالث، والصوناتة الباتيتيك، وصوناتة الفيولينة والبيانو مصنف ٣٠، ومثل التريو مع البيانو، وهو من بواكير أعماله. ومقام دو مينور عند بيتهوڤن يعنى غالبًا القلق والغضب والتحدى.

ومجموعة المصنف رقم ١٨، لا يعرف بالضبط سنة تأليفها، بسبب ضياع مخطوطتها، بل وضياع الكشكول الذى يحتوى على تجاربها ومسودتها. ولكن المؤكد أنها نشرت عام ١٨٠١، والغالب أن بيتهوڤن

ألفها حوالى سنة ١٧٩٨، فهى تعاصر السمفونية الأولى والصوناتة الباتيتيك للبيانو وموسيقى باليه «بروميتيوس»، والموسيقى الدينية: «جبل الزيتون».

ولا بأس من أن أكرر هنا ما سبق قوله وهو أن فن التأليف للرباعية الوترية من أصعب فنون التأليف الموسيقى، وأن تطور تأليف الرباعيات الوترية حتى بلغت ذروتها على أيدى بيتهوڤن، قد استغرق أجيالا، ولم يبلغ أشده إلا على أيدى الإيطالى بوكيرينى، ثم على أيدى عظماء ڤينا الثلاثة: هايدن وموزار وبيتهوڤن. ولاحظوا أن هايدن هو أبو السمفونية والرباعية الوترية على السواء. وقد تعلم موزار منه فن الرباعية، واعترف بهذا فى إهدائه بعضها لهايدن. ولكن هايدن الشيخ «لقط» الكثير من فن الشاب العبقرى فى الرباعية وجاء بيتهوڤن ليكتسب الخبرة فى كتابة الرباعيات من فن هايدن وموزار. ويمكن أن يضاف إلى هذين القطبين أستاذ موسيقى غير مشهور هو فورستر (Foerster)، وكان بيتهوڤن يجتمع عنده بكبار عازفى الوتريات فى زمانه، وربما كان لهؤلاء العازفين، ولتمرس الأستاذ فورستر بفن الرباعية، فضل ترشيد الشاب بيتهوڤن فى عشريناته، ويجوز أنهم عزفوا هذه الرباعيات الأولى لبيتهوڤن وأسدوا إليه بعض النصائح بشأنها. هذا هو كل ما عندى تقديمًا للرباعية الوترية الرابعة مقام دومينور، قبل أن ندخل فى الموضوع ونعالج ألحانها الأساسية.

يتألف قسم العرض فى **الحركة الأولى** من لحن أساسى أول مقام دو من الديوان الصغير يتميز عن كثير من ألحان بيتهوڤن الأولى، وألحان هايدن وموزار أيضًا، بطوله. فاللحن الأساسى الأول عند بيتهوڤن فى العادة لحن قصير واضح الإيقاع وواضح المقام الموسيقى. أما هنا، فهو لحن طويل نوعًا، فيه بلاغة لحنية متعددة العاطفة، مع جلال يكسوها، وعذوبة فى صميم روحها.

ويتحول اللحن الأساسى الأول توًّا إلى فقرة انتقال طويلة، تهدأ فيها العاطفة، استعدادًا لدخول اللحن الأساسى الثانى وفيه شبه من بعض اللحن الأول، ولكنه أهدأ عاطفة. وبذلك يستكمل قسم العرض تكوينه من لحنين متعارضين، بينهما مفارقة واضحة وسيتألف منها موضوع الحوار والصراع فى القسم التالى من الحركة.

القسم الثانى من الحركة هو ما يعرف بقسم التفاعل، وهو لب كل حركة مصوغة فى قالب الصوناتة: وإذا كنت تتذكر الألحان الأساسية التى سمعت توًّا فإن من اليسير عليك أن تتابع تفاعلها فى هذا القسم الثانى. ولن نقف عند ختام قسم التفاعل، حتى نستمع إلى اللحنين الأساسيين يعودان فى القسم الثالث، أو ما يعرف بقسم إعادة العرض، ثم إلى التذييل (كودا) الذى تختتم به الحركة كلها.

الحركة الثانية: لا تحتوى هذه الرباعية على حركة غنائية بطيئة، وقد استعاض عنها بيتهوفن هنا بحركة أسرع قليلاً من الاندانتى سماها سكرتسو، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة أيضًا. ولحناها الأساسيان يعالجان فى أسلوب الفوجة، فيما يعرف اصطلاحًا باسم الـ Fugato، وفيه نوع من الترجيع للحن بين الآلات الأربع. ثم يتلو قسم التفاعل فإعادة العرض فالكودا.

الحركة الثالثة: منويتو وتتألف من الأقسام المعتادة لهذه الرقصة.

الحركة الرابعة: فى قالب «الروندو»، أى ترجيع لحن واحد بين فقرات استطرادية. وهذه الحركة الأخيرة، مع الحركة الأولى، هما قمة الرباعية الوترية الرابعة. حركة كلها اندفاع وحرارة لا تتردد ولا تهدأ حتى النهاية.

Allegro ma non tanto - Scherzo (Andante scherzoso quasi Allegretto)
Menuetto (Allegretto)
Allegro.

الرباعية الحادية عشرة
مصنف ٩٥، مقام فا صغير

يمكن القول باننا، فيما قدمنا، مررنا بنماذج من كل حقبات بيتهوفن فى التأليف: الرباعية الرابعة من أعمال الحقبة الأولى، وأربع من رباعيات الحقبة الثانية، ومن بينها الثلاث الرباعيات المعروفة باسم راسوموفسكى. ثم ثلاث رباعيات من تلك الأعمال الهائلة، الصعبة التى تمثل رباعيات بيتهوفن الأخيرة، بل تمثله فى آخر لحظة من حياته.

ونقدم الآن الرباعية ١١، آخر رباعيات الحقبة الوسطى، ولو أنها تتعدى زمانها، وترفع رقبتها لتومئ إلى الحقبة الأخيرة. مما يجعل لها مقاما خاصًّا فى مؤلفات بيتهوفن. كتبها سنة ١٨١٠، فتكون قد سبقت بسنتين السمفونية السابعة والسمفونية الثامنة. أما فى محتواها الشعورى فهى بنت السمفونية الخامسة، فى عنفها الدرامى، قياسًا مع الفارق طبعًا، بين أربع آلات وترية، وأوركسترا كامل. وبينما كان بيتهوفن يخاطب الإنسانية جمعاء فى سمفونياته وصوناتاته للبيانو وكونشرتواته، فإنه فى هذه الرباعية، وفى الرباعيات الخمس الأخيرة، انطوى على نفسه، واتجه إلى داخله، وقد أقفل الباب على العالم الخارجى، لا اجتواء، ولا قلى للبشرية، ولكن لأن ثقل سمعه الذى انتهى إلى الصمم الكامل، عزله عن عالم الناس، فلم يجد أمامه سوى عالمه الداخلى، يبثه لواعجه وشكواه، وأفراحه وأتراحه. ولا تنس أن الفرح الدافق هو الذى يمثل فى موسيقى بيتهوفن انتصاره على القدر الذى أراد له أن يكون سوداويًّا، مريضًا، فأنقذه فنه إذ وجد فيه العزاء والسلوى. وكل من يعرف

السمفونية التاسعة، وقصيدة شيللر «إلى الفرح»، يدرك معنى انتصارات بيتهوڤن على القدر بفنه.

والرباعية ١١ عمل مركز قوى فى اختزاله. إنها أقصر رباعيات بيتهوڤن، لا يستغرق أداؤها أكثر من عشرين دقيقة إلا قليلا. ومع ذلك فهى من أعمقها إحساسًا. وبيتهوڤن بالطبع مدرك لهذه الحقيقة فما كان أدق إدراكه وحكمه على ما تقدم يداه، وتبدع عبقريته. ولذلك سمى هذه الرباعية Quartetto serioso أى الرباعية الجادة، أو الخطيرة.

فلنستعرض بعض الظروف التى أحاطت ببيتهوڤن سنة تأليفه للرباعية (سنة ١٨٠١).

لقد تلقى صدمة من أقسى صدمات حياته، عندما قررت الفتاة المرفهة اللعوب، الكونتيسة تريزافون برنشفيك قطع ما اتصل من خطوبتها إلى بيتهوڤن، صديق أخيها، وأسرتها. قابل بيتهوڤن الصدمة بشجاعته النفسية المعتادة، ولم يحاول بعد ذلك خطبة ولا زواجًا. تركته المأساة العاطفية وحيدًا، عزاؤه، بعد فنه، فى مجده، وإعجاب عظماء المجتمع الڤيناوى ونبلائه به وعلى رأسهم تلميذه الأرشيدوق رودلف. ولقد امتدت شهرة بيتهوڤن إلى خارج حدود إمبراطورية النمسا والمجر.

فى هذه اللحظات قيض لنا أن نعرف بعض دخيلة نفس بيتهوڤن عن طريق شابة جميلة وحصيفة، من أصدقاء الشاعر جوته. ذهبت لزيارة بيتهوڤن فى ڤينا، وكتبت لصديقها الشاعر العظيم بأثر الزيارة فى نفسها، وفى أسلوب رومانتيكى مشتعل، وحماس يوائم عودها الرطيب، وشبابها المتفتح. كتبت بتينا برنتانو (فون آرنم) إلى الشاعر جوته فى مايو ١٨١٠ تقول إن الموسيقى عند بيتهوڤن تعلو على الحكمة والفلسفة. إنها ملهمة كالخمر الكريمة وإنه باكوس الجديد اعتصر هذا الخمر لنشوة البشر. «موسيقاى لا تصيبها العين. من قيض له أن يفهمها تحرر من التعاسة

التى يجرها الناس وراءهم.» ثم تقول بتينا «إننى أنسى الدنيا وأنا جالسة إلى بيتهوڤن، بل أنساك أنت نعم مازلت شابة، ولكنى لست مخطئة فى زعمى أن هذا الرجل يتقدم الحضارة المعاصرة بمراحل كثيرة». اصطحبها بيتهوڤن إلى تدريبات الأوركسترا يعزف موسيقاه، وجلست فى ظلام القاعة تنصت وتشاهد فتقول: «آه ياجوته، لا عاهل ولا إمبراطور يحس بقوته الكاملة مثل بيتهوڤن فى إحساسه بأن هذه القوة يستمدها من نفسه... لقد انتهت علاقاته الغرامية، ولم يعد يطمح إلى مجد أعظم. لم يبق له سوى عنفوانه والفرح بقوته..»

والمعجب فى الرباعية الحادية عشرة يحس به السامع دون إدراك السبب والمحلل الموسيقى يتابع على مهل فى المدونة أعاجيب الألحان والتحولات والمقابلات والمفارقات اللحنية. وكأن الفن البوليفونى عاد إلى عنفوانه، مترجمًا فى قريحة سيد الموسيقيين. لذلك أفضل أن تسمع **حركتها الأولى** دون بيان منى.

الحركة الثانية: وئيدة إلى حد ما. تبدأ الڤيولونسيل فى هدوء كالحفيف، أو مثل خطو القطط. وتردد الڤيولينات اللحن الأساسى، ثم تجىء فقرة «مفوّجة»، أى بأسلوب القدماء المعروف بالفوجة ولكن فى تحرر. يبدأ اللحن المفوج على الڤيولا وينتقل إلى بقية الآلات، ثم نعود إلى دبيب القطط... على الڤيولونسيل، فالفقرة المفوجة... فدبيب القطط ثم يعود اللحن الأساسى، وتختم الحركة بكودا طويلة تكاد تؤلف قسمًا لتفاعل الألحان التى سمعنا. وفى النهاية تقف الموسيقى معلقة فى الهواء، أى دون قفلة استعدادًا لهجوم الحركة الأخيرة.

الحركة الثالثة: هى الاسكرتسو، ومعه التريو المعارض. وهذا نوع يسميه ڤنسان داندى Grand Scherzo، وفيه ٢ تريو لا واحد.

الحركة الرابعة تبدأ بفقرة بطيئة حزينة، وتختم بكودا سريعة جدًّا.

والحركة مصوغة فى قالب «الصوناتة ـ الروندو» فى قسمها السريع. تتألف من لحنين أساسيين، أما الكودا السريعة فتنقلنا فجأة من فا فى الديوان الصغير إلى فا كبير. وفجائية الانتقال تجعل هذه الكودا تبدو غريبة عن الحركة كلها وقد أقضت مضجع الأستاذ الموسيقى فنسان داندى بفجائيتها. أما العلامة إرنست ووكر فيقول بالهدوء البريطانى المعروف :

Somewhat it does not sound at all alien

«وبوسيلة ما لا تبدو غريبة على الأذن».

وعلى أى حال فإن الانتقال إليها اتكأ فيه بيتهوفن على قرار فا مدة طويلة، مع رفع المى بيمول إلى مى، استعدادًا للدخول فى مقام فا من الديوان الكبير. ويشبه جرالد إبراهام هذه النقلة العاجلة بظهور مساحة من السماء الزرقاء، فى أعقاب عاصفة السمفونية الباستورال. ويعنى بالاصطلاح الموسيقى انتقال بيتهوفن فى «الباستورال» من فامينور إلى فاماجور إيذانا ببدء صحو السماء.

Allegro con brio - Allegretto ma non troppo - Allegro assai vivace ma serioso.

Larghetto, Allegro agitato.



الرباعية الثانية عشرة
مصنف ١٢٧، مقام مى بيمول

نستمع إلى الرباعية الوترية الثانية عشرة. وأعد حديثى هذا وأكتبه فى يوم الخميس السادس والعشرين من شهر مارس سنة ١٩٦٤، أى فى ذكرى وفاة بيتهوڤن منذ ١٣٧ عامًا. فقد لاقى لودفيج فان بيتهوڤن ربه بعد الساعة الخامسة من مساء السادس والعشرين من شهر مارس سنة ١٨٢٧.

لم أقصد بالحديث الذكرى وإنما المصادفة وحدها هى التى شاءت هذا الإحياء، فقد لاحظت أثناء الأسبوع المنقضى أننى مازلت بعيدًا عن ختام رباعيات بيتهوڤن الوترية، وفى نيتى أن أتم تقديمها كلها مثلما فعلت بالسمفونيات التسع.

خطر لى إبان الأسبوع أن أقدم واحدة من الرباعيات الأخيرة، ولتكن الثانية عشرة، ثم تذكرت فجأة أننى فى شهر مارس وأن بيتهوڤن توفى فى مارس فكان ذلك حافزًا جديدًا لى على اختيار هذه الرباعية. وهى أولى رباعيات الحقبة الثالثة والأخيرة فى حياة بيتهوڤن الإبداعية. ويقتضى المجال أن أتحدث عن ظروف تأليفها لأن بيتهوڤن انتهى من رباعيته الحادية عشرة سنة ١٨١٠ ثم انقطع بتاتًا عن تأليف الرباعيات حتى عام ١٨٢٤ حين وضع الرباعية التالية. أربعة عشر عامًا تفصل بين الرباعية ١١ والرباعية ١٢. وفى هذه الأعوام الأربعة عشر عرف بيتهوڤن حلاوة النجاح وارتقى ذرى المجد والشهرة، ثم دارت به دورة الأيام، وتخلى عنه كل شىء وكل إنسان تقريبًا، عندما اشتد الصمم عليه

حتى أكتمل، وفارقته الخطيبة والحبيبة وتولى عنه حماته من الارستقراطيين وأصدقاؤه، من مات منهم ومن هجر فينا.

وكما أن سنة ١٨١٤ كانت سنة أفول نجم نابليون بعد موقعة لايبزيج، سنة تخليه عن العرش الإمبراطورى ونفيه إلى جزيرة إلبا، فإن سنة ١٨١٤ كانت خاتمة سنوات المجد والنجاح والحب والأصدقاء فى حياة بيتهوڤن. ألّف فى الأربعة عشر عامًا منذ الرباعية ١١ أعمالا شامخة، أولها «التريو» المشهور باسم الأرشيدوق رودلف، ثم السمفونية السابعة فالثامنة، وكان حتى عام ١٨١٤ صديقًا للعظماء فى ڤينا، من الأمراء والنبلاء والسفراء، محبوبًا من بعض النساء، وآخرهن كانت أميلى فون زيبالد. وأثناء مؤتمر ڤينا الدولى الكبير ـ مؤتمر مترنخ ـ كان بيتهوڤن فى قمة شهرته، تعتبره وفود الدول مجدًا من أمجاد القارة الأوربية، يكرمه الأمراء والسفراء. وعندما يؤلف كانتاته احتفالا بالمؤتمر، سماها «اللحظة المجيدة» Glorreich Augenblick يهرع للاستماع إليها الأباطرة والملوك.

ولكن صديقه الأعز الأمير ليخنوفسكى يموت فى تلك السنة، ويغادر الكونت راسوموفسكى ڤينا فى السنة التالية، ويموت الكونت لوبكوفيتس سنة ١٨١٦، ويتفرق شمل غير هؤلاء من الأحباب والحماة. ويختم الصمم على سمعه بختمه الأخير فيبدأ عام ١٨١٦ كراسات المحادثات حين أصبح محتومًا على محدثه أن يكتب فيها كل ما يريد أن يدلى به إليه. وفى الصفحة الأولى من تلك الكراسات نطالع ما خطته يد بيتهوڤن: «لم يعد لى أصدقاء، أمسيت وحيدًا فى الدنيا». أخوه كارل يموت سنة ١٨١٥ ويوصيه بابنه الفتى الضال الذى يسبب لبيتهوڤن أشقى وأتعس لحظات حياته. كم كلفه ذلك الفتى التاعس من متاعب ومصاعب وآلام، وقضايا ومشاحنات، وأخيرًا جازاه الفتى جزاء سنمار

حينما أقدم على الانتحار، ولو مات لقضى بيتهوفن نحبه فى تَوه وساعته.

حال تستمر حتى سنة ١٨١٨ وقد أفقرته القضايا، كما أفقرته المشاغل التى باعدت بينه وبين مصدر رزقه الوحيد: التأليف الموسيقى. فى تلك السنة زاره الموسيقى شپور وقال عنه بانه لم يكن يخرج من منزله بسبب نعاله البالية.

فى تلك الفترة المظلمة نقص إنتاجه الفنى فلم يؤلف من عام ١٨١٥ حتى ١٨١٨ سوى صوناتتين للبيانو وبعض أغان غير ذات أهمية: ويقولون عنه فى ڤينا: لقد أفرغ بيتهوفن كل ما فى جعبته وانطوى خاويًا. أو على حد قول «الجازيتا الموسيقية العالمية»: «يبدو أن بيتهوفن فقد قدرته على تأليف الأعمال العظيمة».

وإذا بالأسد الجريح المضنى ينهض ويخرج من عرينه بعملين من أعظم ما ألف، بل أثرين من أهم الآثار الفنية فى تاريخ الحضارات، هما «القداس الاحتفالى» Missa Solennis (ما بين سنة ١٨١٨ وسنة ١٨٢٢) والسمفونية التاسعة الكورالية (ما بين ١٨٢٢، ١٨٢٣). ومع ذلك فالعلل لا تفارقه، من النزلات الشعبية إلى الصفراء إلى التهاب عينيه، ويضطره العوز إلى بيع أسهم كان يحتفظ بها إرثًا لابن أخيه الضال. وفى سنة ١٨٢٦ يقدم ذلك العيهور على الانتحار كما قدمنا، وينقذ من الموت. والقانون النمسوى يحاكم المنتحر. ولكن الفتى تحفظ قضية انتحاره، ويدخله الكونت شتوترهايم فرقته فى الجيش، إكرامًا لخاطر عمه التاعس.

هذه هى الصورة العامة لحياة بيتهوفن فى سنواته الأخيرة، عقب تأليف «القداس الاحتفالى» والسمفونية الكورالية. وفى تلك السنوات كتب رباعياته الخمس الأخيرة، وهى ليست من روائع أعماله فحسب، بل كانت من الأعمال السباقة فى عصرها إلى درجة أنها لم تفهم، ولم تقدر

قدرها، بل لم يحسن أداؤها إلا بعد نحوِ نصف قرن من وفاة بيتهوفن.

والرباعية ١٢ هى أولى الرباعيات الأخيرة. بدأها فى ريف ڤينا بضاحية بادن فى صيف سنة ١٨٢٤. وظهرت آثار تجارب كتابة ألحانها فى الكراسة نفسها التى تحوى تجاريب ألحان السمفونية التاسعة. ودراسة تلك التجارب فى كناشات بيتهوفن تصور الجهد الذى يعانيه فى خلق العمل الفنى. فاللحن الواحد يمر بأدوار متعددة قد تربو على العشرين، يحور فيه ويشكل، يضيف إليه ويقتطع منه، يجريه فى مقام موسيقى، ثم يصوره فى مقام آخر، يقلبه ذات اليمين وذات اليسار، والعبقرية الدفينة تعمل عملها فى الخفاء، تقود يده شيئًا فشيئًا حتى تبلغه غاية العمل الخالد. وإن متابعة إعداد بيتهوفن لألحانه فى كراساته صورة من أعجب وأروع صور الإبداع الفنى. وقد انتهى من تأليف الرباعية الثانية عشرة فى أكتوبر عام ١٨٢٥.

ولا أخجل من الاعتراف بأننى لا أقترب من أعمال الحقبة الأخيرة لبيتهوفن، وهذه الرباعيات بالذات، دون رهبة، وكأننى أرتاد أرضًا مباركة بالوادى المقدس طوى. هذه الرباعيات تخرج من أعماق نفس متفردة، اعتزل صاحبها العالم مكرهًا، وتجرد للعمل الفنى لا يعنيه نجاح أو بقاء، وكأنى به يواجه خالقه الذى سواه، يسبح له ويناجيه ومنه عزاؤه وسلواه. لقد انفجر بيتهوفن ذات يوم غضبًا من صاحبه عازف الڤيولينة الأول إنياس شوبانزيج، عندما اشتكى للأستاذ الأكبر صعوبة عزف بعض فقرات تلك الرباعيات الأخيرة. انفجر غاضبًا وصاح فيه «أتحسبنى ياشوبانزيج أفكر بوترياتكم وأنا أناجى ربى؟».

وعند هذه الكلمة العميقة نستمع إلى لحن نحس فيه كيف كان بيتهوفن يناجى ربه حقًّا. ذلكم هو لحن الحركة البطيئة «الأداجيو».

ثم لنتناول الرباعية الثانية عشرة من أولها فى لحن المقدمة

«مايستوزو» أى بعظمة وجلال. ليست مثل كل المقدمات، مجرد استئذان فى الدخول إلى صميم العمل الفنى، إنها من صميم هذا العمل الفنى، وستعود مرارًا خلال الحركة الأولى، كيانًا عضويًّا أصيلا. لنعد إليها الآن دون أن نقف عند آخرها. لنواصل الاستماع إلى اللحن الأساسى الأول، وسنشعر فيه بنفحات السمفونية البطل (إيرويكا).

ولنلاحظ أن بيتهوفن، مع حفاظه على صيغة الصوناتة يتخذ لنفسه حريات واسعة فيها لا أرى داعيا للوقوف بها لأننى أفضل لكم اليوم أن تنفعلوا بالرباعية دون حساب لما يجىء فيها من تجديدات.

الحركة الثانية: بطيئة إلى حد ما، وفى أسلوب غنائى مبين. وقد سمعنا لحنها الأساسى فى البداية ولا بأس من العودة إليه وإلى بعض تنويعاته.

الحركة الثالثة: هى الأسكرتسو، أقل الحركات تجديدًا فى الرباعية، وهذا لا يعنى الاستهانة بها. فهذا الأسكرتسو، هو وشقيقه فى السمفونية التاسعة، وفى الرباعية الرابعة، من أكبر الأسكرتسوات إعمالا وانفعالا.

فى الحركة الأخيرة: يتحول الجو من ظلام الحركة الأولى ومرارتها، ومن تهجدات الحركة البطيئة وابتهالاتها، ومن انهيار شلال الأسكرتسو العجيب، يتحول إلى جو البهجة الهادئة، إلى شىء يذكرنا بأفراح هايدن الساذجة. وهكذا نجد فى هذه الرباعية صورة كاملة لشاعرية بيتهوفن العميقة، وهو ينتقل من الشكوى إلى الابتهال، ومن الغضب إلى الفرح النابض الصراح.

Maestoso, Allegro - Adagio, ma non troppo e molto cantabile - Scherzando vivace - Finale.

الرباعية السادسة عشرة (الأخيرة)
مصنف ١٣٥، مقام فا

أفضل أن أختم رباعيات الحقبة الثالثة من حياة بيتهوفن الفنية، ثم أنصرف إلى بقية رباعياته، وكلها من أعمال الحقبة الأولى.

الرباعية الأخيرة هى السادسة عشرة فى ترتيب رباعيات بيتهوفن، ويذهب بعض الألمان إلى احتسابها السابعة عشرة على أساس اعتبار «الفوجة الكبرى» رباعية تأخذ دورها فى الترتيب فتحمل رقم ١٦.

والرباعية الأخيرة لا وجه لمقارنتها بأخواتها فى أعمال الحقبة الثالثة. فهى عمل صغير بالنسبة لها، صغير قياسًا، وصغير قوة وعمقًا. إنها عمل رجل بلغ الذروة القصوى فى تعمق التعبير، وفى شموخ البناء، والسمو بروح الموسيقى إلى أعلى عليين، ثم أصابته ظروف فى آخر أيامه، أعتقد أنها قللت من قدرته.

لقد طالعت كثيرًا عن هذه الرباعية، ودرستها بعناية. فلم أقتنع بما جاء عنها فى الكتب، لأننى لم أقتنع بالاستماع إليها.

يقولون بان الرجل العظيم التمس الراحة فى رباعيته السادسة عشرة، فكتب عملا خفيفًا، مثلما صنع فى السمفونية الثامنة الخفيفة، بعد آلام المخاض التى عانتها العبقرية فى ميلاد السمفونية السابعة. ويقولون بان مقام السمفونية الثامنة فا من الديوان الكبير، هو نفس مقام الرباعية الأخيرة.

ولكنى لا أرى فى الرباعية السادسة عشرة إلا صورة مهزوزة من فن

بيتهوڤن ولا أعنى بالفن هنا الصنعة، فالرباعية قطعًا من مؤلفات حقبة النضوج الكبرى، صياغة صناع مالك لقياد فنه. وإنما أعنى تعمق التعبير، والسمو الذهنى. والرباعية الأخيرة تردد صدى لأوصاب بيتهوڤن ومتاعب حياته. لقد حاول ابن أخيه كارل الانتحار، وهذا الفتى الشقى كان قرة عين بيتهوڤن، كما كان مصدر متاعب وآلام، ربما فاقت آلام صممه. إنها لصفحة مظلمة من حياة بيتهوڤن أن تطالع ما أصابه من قلق، وفزع ويأس عندما تلقى خبر انتحار ابن أخيه، وقالها قولة صادقة فى خطاب لابن أخيه هذا: إنه يموت لو مات كارل. وقد نجا الفتى الضال من جراحه، ولم يبرح عمه ڤينا فى ذلك العام حتى اطمأن على كار، وألحقه بالجيش النمسوى برتبة ضابط، وأقر بفضل الكولونيل شتوتر هايم قائد الفرقة التى انضم إليها، فأهدى إليه الرباعية.

ولم يمسك القانون النمسوى بخناق الفتى الضال، بتهمة الشروع فى الانتحار، وتم ذلك إكراما لخاطر عمه، موسيقى ڤينا العظيم.

وسافر بيتهوڤن إلى جنايكسندورف يقضى بقية الصيف فى ضيعة لأخيه. وعانى هناك شتى المتاعب العائلية والنفسية. وكانت صحته قد تدهورت قبل تلك الوقائع، ثم أبل من مرضه. ولكنه أصيب ببرد أثناء عودته إلى ڤينا فى الخريف، والتهاب رئوى شفى منه، ولم يلبث أن عاوده مرض الاستسقاء، فلزم داره منذ أواخر عام ١٨٢٦، ثم لزم فراشه حتى ختام حياته فى مساء السادس والعشرين من مارس سنة ١٨٢٧.

والرباعية السادسة عشرة ألفت إبان تلك الظروف القاسية، وكانت آخر عمل كامل لبيتهوڤن، لم يكتب بعدها سوى الحركة الرابعة للرباعية الثالثة عشرة، بدل حركة «الفوجة الكبرى» التى لم يرض عنها الجمهور، وألح عليه الناشر فى تغييرها، فكتب بيتهوڤن آخر ما خط من موسيقى: الحركة الرابعة للرباعية الثالثة عشرة، وكانت من

روح هذه الرباعية الأخيرة، مصنف ١٣٥.

ربما لا نجد فى هذه الرباعية شيئًا من ضروب التجديد، والثورة التى تميز رباعيات الحقبة الثالثة فى حياة بيتهوڤن الفنية. فحركاتها تقليدية، الأولى فى قالب الصوناتة، والثانية سكرتسو، دون أن يسميها بيتهوڤن كذلك، مكتفيًا بتحريك سرعتها «ناشطة». والثالثة حركة بطيئة يمكن أن ندرك فيها المعنى الذى قصدت إليه وأنا أسرد ظروف بيتهوڤن القاسية فى تلك الفترة النهائية من حياته. كتب بيتهوڤن فوق مسودة من مسودات هذه الحركة «الأنشودة الحلوة للوداعة والسلام». حقًّا فى هذه الحركة القصيرة نحس بأن بيتهوڤن يقترب من ساعة الراحة الوادعة، ويتأهب لولوج باب السلام الأخير.

ثم تجيء الحركة الرابعة مليئة بالتساؤل، وما أكثر ما أريق من حبر حول سؤال وجواب كتبه بيتهوڤن فوق اللحن الأساسى لهذه الحركة. والسؤال هو: أمن الضرورة أن يكون؟ وأجاب مرتين: أجل، يتحتم أن يكون! ووضع تحت السؤال لحنًا قصيرًا، وتحت الجواب لحنًا، أكده تحت تكرار الجواب بخفض درجة واحدة من درجات السلم، ليقف به عند درجة الأساس: فا. والتفسيرات التى قدمت لهذا السؤال وجوابه ليست مقنعة. ولعلى أريحكم منها إذ أقدم تفسيرى الخاص. ألا يمكن أن يكون بيتهوڤن تابع خيطًا من التفكير يشبه ما تابعه هاملت فى مونولوج، أهى الكينونة، أم الفناء؟ ذلكم هو المشكل!

على أننا لن نجد لهذا النوع من الأسئلة أثرًا كبيرًا فى الحركة الأخيرة. نعم التساؤل واضح فى لحنها الأساسى، ومقدمتها البطيئة، ولكن الإجابة هنا، على طول الحركة فيها ضرب من السخرية، وكأن بيتهوڤن وقد أحس بمصيره أراد أن يجابه القضاء بمثل ما جابهه به دائمًا: فى غمرة الفرح، والبشر الضاحك.

وضع بيتهوفن هذا العنوان للحركة الأخيرة: القرار الصعب، كما وضع على رأسها صيغة سؤال وجواب بلحن لكل منهما.

Allegretto - Vivace - Lento assai, cantante e tranquilo - Grave, ma non troppo tratto; Allegro.



الرباعية الأولى
مصنف ١٨ رقم ١، مقام فا

كتب بيتهوفن رباعيته النهائية فى الأشهر الأخيرة من حياته، وكتب أول رباعية وترية وهو فى التاسعة والعشرين من عمره، أى سنة ١٧٩٩، وأحب أن أذكركم بأن رباعيات بيتهوفن الست عشرة تتقاسمها حقبات إنتاجه الثلاث على الوجه التالى: الأولى حتى السادسة رباعيات الحقبة الأولى، ومن السابعة حتى الحادية عشرة رباعيات الحقبة الثانية، والخمس الرباعيات الأخيرة من ١٢ حتى ١٦ و«الفوجة الكبيرة» تمثل الحقبة الثالثة.

أما هذه الرباعية الأولى فلم تكن أول ما ألف بيتهوفن من رباعيات، بل جاءت الثانية فى الترتيب، ولكنها نشرت فى المقام الأول.

وتمثل رباعيات الحقبة الأولى فن بيتهوفن فى مطالع رجولته، ويحق لنا أن نعجب بنضوج الرباعية رقم ١، وإن وضح فيها أثر أستاذه هايدن وأستاذه الروحى فولفانج اماديوس موزار. بيد أن بيتهوفن يتقدم خطوة فى تشغيل الآلات الأربع فيجعل من فن الرباعية الوترية فنًّا دراميًّا كاملا بحوار كل شخوصه. ولا بأس من أن نستمع إلى اللحنين الأساسين، وأن أسمح لنفسى بالعبور إلى بر الذكريات بمناسبة هذه الرباعية الأولى. لم أسمعها فى حياتى سوى مرة واحدة، قبل تقديمى لها، وذلك بالقاهرة فى أوائل العشرينات، قبل سفرى بالبعثة إلى أوربا، عزفها رباعى مشهور، ربما كان الرباعى الذى حمل اسم سفتشيك مضافًا إليه اسم لوتسى. ثم عرفتها عن قرب منذ خمسة وثلاثين عاما وأنا

أشترك كفيولينة ثانية فى أسرة موسيقية. ومع كل تلك السنين التى سمعت خلالها أغلب رباعيات بيتهوڤن، وربما كلها، فإننى لم أنس لحنها الأساسى الأول، وطريقة دخوله من الباب للطاق، على الآلات الأربع جميعا.

فلنستمع إلى هذا اللحن الأول حتى ينتقل فى معبرة هامة إلى اللحن الثانى. ونتابع الاستماع حتى انتهاء قسم العرض. ويجىء بعد هذا قسم التفاعل معتمدًا أكثر ما يعتمد على اللحن الأساسى الأول، ويعاد قسم العرض وتختتم الحركة الأولى بكودا بيتهوڤنية حتى فى ذلك العمل الباكر.

وأحب أيضًا أن نسمع بعض الحركة البطيئة، فهى من أجشى ألحان بيتهوڤن الوئيدة. حكى صديقه آمندا أن بيتهوڤن عزف له هذه الحركة بمجرد انتهائه من تأليفها، وسأله عما توحى به فى رأيه. أجاب آمندا: أحس فيها بفراق المحبين. قال بيتهوڤن: هو ذلك! لأننى وأنا أؤلفها كنت أفكر بمنظر القبو الذى دفنت فيه جولييت.

والاسكرتسو فى الرباعية لا يستوقف النظر كثيرًا، ولا الحركة الأخيرة. وإنما المهم لمن يعرف مؤلفات الحقبة الأولى لبيتهوڤن أن يلاحظ شبهًا بين بعض ألحان هذه الرباعية الأولى وبين ألحان ترد فى باليه «برومتيوس»، وقد اكتشفت هنا أيضًا لحنًا يشبه اللحن الأساسى لصوناتة الڤيولينة والبيانو الخامسة المعروفة بصوناتة «الربيع».

Allegro con brio - Adagio affetuoso ed appassionato - Scherzo (Allegro molto) - Allegro.

الرباعية الثانية
مصنف ١٨ رقم٢، مقام صول

يحدث أن ألتقى ببعض مستمعى أحاديثى الموسيقية، إما شخصيًّا، وإما عن طريق رسائلهم إلى. ويعنينى من هذه الاتصالات أمران: إحساس لا أقره من المستمع، ولا حيلة لى فيه، عندما يكتب إلى ليقول بأنه يحب تشايكوفسكى، ويفهم موسيقاه. أما مالا يستطيع هضمه ولا يـولا فهمه فهـو بيتهوڤن أو مـوزار. بماذا أجيب عن هـذا أكـثر من القول بأن تشايكوفسكى حلو النغم معياط بكاء، لا يمكن لنفس حساسة بالموسيقى أن لا تتأثر بآلامه وأشجانه وهو يعرض قلبه المقروح على كفه عرضًا واضحًا بموسيقى قوية الجاذبية. كل ما آمله لمثل هذا المستمع وقد اعتاد الموسيقى الرفيعة، ولو عن طريق تشايكوفسكى أو رحمانينوف أو رمسكى ـ كورساكوف، أن يرقى إدراكه يومًا إلى القمم الشماء فى الموسيقى، فيفهم ويتأثر بموسيقى موزار وبيتهوڤن، ثم يعقل أمر الفن فيعى ما فى هذين العظيمين من كمال فنى فى العرض والبناء والإنشاء، وفى الإيقاع والتلوين الهارمونى والأوركسترالى. وأخيرًا يفهم أن تشايكوفسكى، أو رحمانينوف أو رمسكى ـ كـورساكـوف لا يمكن تصور وجودهم لولا دراستهم ووعيهم وتأثرهم بفن سابقيهم وأساتذتهم، سكان الأعالى فى عالم الموسيقى: سباستيان باخ ويوزيف هايدن وڤولفجانج أماديوس موزار ولودڤيج فان بيتهوڤن. كنت أفهم أن يجيئنى المستمع ليقول بأننى أسير فن موزار وبيتهوڤن، أما تشايكوفسكى فلا أحب فيه كذا وكذا. بل أفهم أن يحب تشايكوفسكى ويعجب به، إنما الذى لا أفهمه هو أن يعجز عن إدراك عظمة بيتهوڤن وموزار.

الأمر الثانى: يجيئنى من يقول بانه شغوف بالموسيقى الأوركسترالية، ولكنه لا يطيق متابعة الرباعيات الوترية: وبعض الهواة من هذا النوع عارفون بأكثر سمفونيات بيتهوفن وكونشرتواته وافتتاحياته، ولكنهم لم يتمكنوا من تقبل رباعياته.

إلى هؤلاء أوجه كلامى: إننى مدرك تمامًا ومقدر لموقفكم، لأننى أعرف صعوبة الرباعية الوترية. فهنا فن عويص، أصعب ما فيه تجرده الكامل، بل تصوفه الموسيقى. وما لم يكن السامع حساسًا باللحن كلحن، وبتطوراته وهارمونياته، وما لم يكن السامع واعيًا لمعنى البناء الموسيقى، فإن من أصعب الصعاب عليه أن يتابع أربع آلات وترية تسار بعضها بعضًا وتتداول وتناقص، وهو الذى اعتاد سماع هزيم الطبل، واندلاع لهيب الآلات النحاسية، ونعومة أصوات آلات النفخ الخشبية، وزخمات عدد كبير من الوتريات تؤدى عملا واضح الشموخ فى حجمه وضخامته، وتنوع الآلات التى تؤديه. أعذر هذا السامع، وأحس بأنه فى الطريق إلى أن يصحح ذات يوم إدراكه الموسيقى فيتمكن من تجريد الموسيقى من عناصرها الباهرة البراقة فى الأوركسترا، لينفذ إلى حقيقتها الأساسية، وهى أنها أولا وقبل كل شىء ألحان وإيقاعات وهارمونيات تتطور، سواء قام بها عدد كبير أو قليل من الآلات. وأزعم أنه حين يبلغ هذا المدى من الوعى يبدأ إرهاف حسه بالموسيقى فى صميمها، فيخطو خطاه الواسعة نحو قمة الفهم الموسيقى، وهناك يبلغ الجمال المجرد فى الرباعية الوترية.

ومع علمى بصعوبة الرباعيات والثلاثيات وصوناتات البيانو، أو البيانو والفيولينة أو الفيولونسيل فإننى حريص على أن أتابع هذا النوع من الموسيقى الذى أسميه موسيقى الصحاب، أو الموسيقى العائلية، تجنبًا لكلمة «الحجرة» الناشفة.

لقد انتهيت من تقديم أعظم رباعيات بيتهوفن الوترية، التى كتبها

فى حقباته الإبداعية الثلاث، ولم يبق لى كى أختم الرباعيات الست عشرة كلها سوى أربع رباعيات من مؤلفات الحقبة الأولى. وفيها ست رباعيات يجمعها رقم المصنف ١٨، قدمت منها أهمها، وهى الرابعة مقام دومينور، ثم الأولى. وأقدم الآن الرباعية الثانية مقام صول فى الديوان الكبير، وعشمى أن يجد السامع فى سهولتها وصفائها ما قد يساعده على تذوق الرباعيات العظيمة كلها.

هذه الرباعية تمثل ربيع الحياة، وشباب الزمان. موسيقى لا يمكن أن يجد فيها السامع تعقيدًا، ولا عنفًا دراميًّا. فما زال بيتهوفن هذا يكتب موسيقى القرن الثامن عشر، على غرار هايدن وموزار. أى موسيقى المتعة الاجتماعية الهادئة فى صالونات الأسر المثقفة المرهفة التى تمثل أرستقراطية النمسا والمجر، حيث كانت الموسيقى زينة الحياة ورفاهيتها.

مقام الرباعية الثانية صول فى الديوان الكبير. وهذا المقام الموسيقى عند بيتهوفن يمثل على وجه التقريب فى كل أعماله الاسترواح والهدوء، وما نسميه بلهنية العيش.

وقد حظيت هذه الرباعية عند الألمان باسم رباعية «تحيات الاستقبال» وذهب أحد الشراح الألمان كل مذهب مضحك فى تصوير ما تعنيه، تصويرًا أدبيًّا. ولن أجاريه فى هذا الشرح، مكتفيًا بإيضاح الروح التى أملت عليه شرحه. فهو يصور الحركة الأولى كأنها تمثل حفلة استقبال فى بهو من أبهاء علية القوم. ويغالى فى التصوير حتى يريك صاحب الحفلة متفرسًا فى المقبلين عليه من الضيوف إلى آخر هذا الهراء، ولا يمكن أن تمثل الرباعية الثانية لبيتهوفن شيئًا من ذلك. إنما روحها هو روح ابتهاج بالحياة المقبلة على بيتهوفن الناجح، قرة عين الأرستقراطية الفيناوية، بل هى إحساس فنان مستبشر بتمكنه من التأليف لأربع آلات تأليفًا منطقيًّا واضح البناء.

وكما أقول وأكرر فى تقديم الرباعيات: يجدر بالسامع أن يتنبه إلى أطراف الحديث الموسيقى تتبادله أربع آلات وترية، هى القيولينة الأولى والقيولينة الثانية والقيولا والقيولونسيل.

فلنستمع إلى **قسم العرض** كاملا، ويتألف كالمعهود فى قالب الصوناتة من لحن أساسى أول، ومعبرة تؤدى إلى لحن أساسى ثان يعارض اللحن الأول فى روحه وفى مقامه الموسيقى. وهذا القسم الأول يعاد عزفه لتثبيت ألحانه فى ذهن السامع، كما جرت به العادة فى ذلك الزمان. ثم تنتقل الموسيقى إلى قسم التفاعل وفيه ينقّل الموسيقى لحنيه الأساسيين، وربما لحن المعبرة أيضًا، بين مقامات موسيقية جديدة، ويخلط بينها، أو كما نقول: يفاعل بينها. ثم هو غير ملزم بتقديمها كاملة، فقد يكتفى بتقديم بعض اللحن، رأسه أو وسطه أو ذيله. كما أنه حر فى تطوير اللحن على هواه، وحسبما يقوده المنطق الدرامى.

وفى نهاية قسم العرض يعدنا المؤلف للعودة إلى اللحنين الأساسيين فيما يعرف بقسم إعادة العرض، أو ما يصفه الإنجليز بالتلخيص وليس تلخيصًا. وفى هذا القسم الأخير يعود اللحنان بكمالها، أولهما فى مقامه الموسيقى الأصلى، وثانيهما يصور من مقامه الموسيقى الذى دخل به فى أول الأمر إلى المقام الموسيقى الأساسى للحركة. إنما نلاحظ هنا أن اللحن الأول أطول قليلا مما جاء فى المطلع، وأن المعبرة التى تصل بينه وبين اللحن الثانى قد اختفت هنا بسبب الانتفاع بها انتفاعًا هامًّا فى قسم التفاعل، وتنتهى الحركة بتذييل قصير (كودا).

الحركة الثانية: تتألف من قسم بطىء غنائى وقسم سريع، ثم تعود الموسيقى إلى بطء القسم الأول ولحنه، ولكنها تعود محلاة مزركشة. وجدير بالذكر أن باحثًا موسيقيًّا، سنة ١٩٢٧ بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة بيتهوڤن كتب يقول بأن هذه الرباعية الثانية

تبدأ وكأنها من موسيقى هايدن، وتنتهى وكأنها من موسيقى موزار. أما الحركة البطيئة التى نحن بصددها فهى Echt Beethoven أى من فن بيتهوفن الأصيل المصفى، وهى تشبه كثيرًا الحركة البطيئة فى آخر رباعيات بيتهوفن.

الحركة الثالثة: يصفها الشارح الأمريكى دانيل جريجورى ميسون بأنها تقرقع كضربات كرباج، وهى سريعة، يقول عنها الشارح الفرنسى مارليلف بأنها نوع من منيويتات هايدن، مع أن بيتهوفن سماها سكرتسو. والفرق بسيط هنا إذا ذكرنا أن هذا الاسكرتسو من أوائل ما كتب بيتهوفن فهو غير أسكرتسواته المشهورة. ومنويتات هايدن تحولت فى حيويتها ومرحها وسرعتها إلى ما يقربها من حركات الأسكرتسو.

والحركة مؤلفة من قسمين، القسم الأول مكون من لحنين يعاد كل منهما، هما لحنا الأسكرتسو، القسم الثانى وهو «التريو» مكوّن من لحنين يعاد كل منهما ويعارضان لحنى الأسكرتسو، ويعود هذان الأخيران لختام الحركة.

الحركة الرابعة: سريعة جدًّا، تعود إلى جلبة الاحتفال الذى صوره صاحبنا الناقد الألمانى الكبير، والذى لم نتشرف بمعرفة اسمه بعد، وهو الهرهلم الذى يزعم بأن المدعوين تخففوا هنا من تأنقهم وتزمتهم بعد أن شربوا هنيئًا وأكلوا مريئًا، فهم أسرع حركة وأعلى صوتًا وأكثر هرجًا ومرحًا، والحركة مصوغة فى قالب الصوناتة كالحركة الأولى. لحنها الأساسى الأول أطول من المعتاد فى الألحان الأساسية الأولى، ويعتمد فيه بيتهوفن على لحن يكرر كثيرًا خلال الحركة. ويتحول اللحن الأول فوق معبرة أساسها اللحنى مشتق من مطلع اللحن الأول، إلى اللحن الثانى.

ولا يكرر قسم العرض فى هذه الحركة، بل تدخل الموسيقى مباشرة إلى قسم التفاعل. وفى النهاية تعود الموسيقى إلى اللحنين الأساسيين، وتختم بكودا.

Allegro - Adagio cantabile; Allegro – Scherzo. (Allegro) – Allegro molto, puasi presto.

الرباعية الخامسة

مصنف ١٨ رقم ٥، مقام لا

قاربت أن أختم تقديمى لرباعيات بيتهوفن الوترية. ولم يبق لنا منها سوى الثالثة والخامسة لتجتمع لكم نصوص كاملة من الشرح والتعليق على رباعيات بيتهوفن الوترية كلها، وقد اجتمعت لكم قبل هذا نصوص كاملة من الشرح والتحليل لسمفونياته التسع.

الرباعية الخامسة مقام لا من الديوان الكبير واحدة من المجموعة التى نشرها بيتهوفن مرة واحدة تحت رقم المصنف ١٨. ويحتوى على ست رباعيات وترية هى أول ما ألف فى هذا الباب. وسبق لى أن ذكرت لكم ترتيب تأليفها، وهو لا يتوافق بالضروة وأرقامها المسلسلة.

فالمعروف أنه ألفها فيما بين السنوات من ١٧٩٨ حتى ١٨٠٠ ونشرها عام ١٨٠١ فى فينا تحت هذا العنوات «ست رباعيات لاثنتين من الفيولينات وفيولا وفيولنسيل. مهداة إلى صاحب السمو مولاى الأمير الحاكم ده لوبكوفتش، دوق راودنيتز إلخ. مؤلفة بقلم لويس فان بيتهوڤن. نشرها موللو وشركاه بفينا».

ترتيب تأليفها حسب بحوث العلماء كان على الوجه التالى: الرباعية الثالثة، فالأولى، فالثانية. ثم الخامسة والرابعة والسادسة أى ٣، ١، ٢، ٥، ٤، ٦.

وتكون الرباعية مقام لا هى الرابعة فى تأليفها، ولكنها الخامسة فى ترقيمها النهائى.

وفيما عدا الرباعية الرابعة فى الترقيم، مقام دو فى الديوان الصغير، التى ظهرت

فيها بوادر شخصية بيتهوڤن، فإننى غير مستعد للمبالغة فى رفع شأن أعمال المصنف ١٨. لا لأنها أعمال خفيفة الوزن، ولكن لأنها مؤلفات واضحة التأثر برباعيات هايدن وموزار، وحتى إلى أبعاد أكثر من سمفونيتيه الأولى والثانية.

وقيمة الرباعية الخامسة هى فى وضوح أثر موزار، أكثر من هايدن. ومع أن بيتهوڤن كتب رباعياته الست وقد قارب الثلاثين، بينما موزار ألف رباعياته العظيمة لبعض سنوات قبل وفاته فى سن الخامسة والثلاثين، فإن تقارب السن بين هذين العظيمين يؤكد بطء نمو عبقرية بيتهوڤن، واشتعال عبقرية موزار المبكرة. رباعيات موزار فى ثلاثيناته أعمال أصيلة، بيتهوڤن وقد أشرف على الثلاثين لم تكن سوى مؤلفات شاب ما زال واقعًا تحت تأثير أستاذه هايدن، وأستاذه الروحى موزار. وللناقد الأمريكى دانيل جريجورى ميسون كلام طيب فى هذا المعنى، إذ يقول: «أهدى موزار رباعياته التى ألفها عام ١٧٨٥ إلى هايدن قائلا: «تأمل ياذا الصيت الذائع، وياصديقى الأعز، تأمل بنات قريحتى الست... إنها ثمار جهد جهيد، يشجعنى على إهدائها إليك حسن ظنك بى. فلتتقبل هذذ الرباعيات برفق ولتكن لها أبًا ورائدًا وصديقًا». وهكذا شارك العظماء الثلاثة هايدن وموزار وبيتهوڤن فى علاقات أخوية من تلك العلاقات التى ينمو فيها ويزدهر فن جميل. فها نحن أولاء حيال هايدن الرائد وزميله الشاب موزار، وتلميذهم الطالب المجد بيتهوڤن، يجتمعون ليضفوا على الرباعية الوترية صفاتها الأساسية: جمال الصوت فى اتزان، واستقلال الخطوط اللحنية لأربع آلات وترية، واقتصادًا فى الألحان الأساسية، وأخيرًا: وضوح الصيغة وجلاء التركيب».

وإنصرف بعد هذا الأستاذ جريجورى ميسون إلى المقارنة والمقاربة بين الرباعية الخامسة مقام لا وبين رباعية موزار (كوخل ٤٦٤) فى المقام نفسه، لإيضاح أثر موزار فى موسيقى بيتهوڤن الأولى، وليكشف عن

شخصيــة بيتهوڤن التى تـطل فى لمحات قليلة عـلى موسيقى أستـاذه الروحى موزار.

أرجو استيعاب هذا التقديم لأنها فرصتى النادرة للإدلاء بأمثال تلك المعلومات الخارجية. فالرباعية الخامسة لن تتطلب منى شرحًا طويلا أو قصيرًا، إنها تقدم نفسها بنفسها. وهى فرصة توسع فهم المستمع للقالب الفنى المشهور بقالب الصـوناتـة، تؤلف فيه الثـلاثيات والـرباعيـات والخـماسيات إلـخ والسمفونيـات وصـونـاتـات الآلات المفـردة، بـل والافتتاحيات السمفونية.

الحركة الأولى: إذا كان اللحن الأساسى الأول يذكرنا بموزار، فهو يمثل يسر بيتهوڤن وسهولته فى اختيار ألحانه، وبخاصة فى طور إبداعه الأول. وأغلبها مجرد سلم موسيقى متصل الدرجات، أو متفرقها حسب التآلف الهارمونى الكبير على درجة الأساس، أو على الدرجة الخامسة (المسيطرة).

فإذا كان فى هذا اللحن الرقيق الحاشية، تعـزفه الڤيـولينة الأولى بمصاحبة الڤيولونسيل أثر من موزار، فإن اللحن الأساسى الثانى، وتؤديه الآلات الأربع، يدخل فى ظلال الديوان الصغير (مى مينور)، فيما يجعلنا نتردد بين أصالة بيتهوڤن وأثر هايدن. والتوفيق ممكن إذ نقول بأن أثر موزار وهايدن واضحان فى هذه الحركة الأولى.

الحركة الثانية: منويتو، لحن راقص خفيف كالفراشة، أثر موزار فيه واضح، كما أن أثر هايدن واضح فى الـتريو، ويعـود اللحن الأساسى للمنويتو ليختم الحركة.

الحركة الثالثة: لحن غنائى بسيط ساذج وضعـه بيتهوڤن أسـاسًا لتنويعات خمسة، ما زالت بعيـدة عن فن بيتهوڤن الهـائل فى إجـراء التنويعات. ولكنها عمل تلميذ نابغ.

الحركة الأخيرة: ملتزمة بقالب الصوناتة، سريعة، لاعبة مداعبة، لحنها الأول يحمل هذا المعنى، يقابله، ويعارضه اللحن الأساسى الثانى، فى استطالة نغماته، ووقاره، والغلبة للحن الأول.

Allegro - Menuetto - Andante cantabile - Allegro.

الرباعية الوترية الثالثة
مصنف ١٨، رقم ٣ مقام رى

موضوعنا اليوم هو الرباعية الثالثة مقام رى فى الديوان الكبير. وقد كشفت بحوث العالم الموسيقى نوتيبوم فى كراسات بيتهوفن عن أن هذه الرباعية هى أول ما ألف بيتهوفن فى هذا الباب. عثر عليها نوتيبوم مكتوبة شبه كاملة عام ١٧٩٨، ومعنى ذلك أنها لم تخرج من رأس بيتهوفن هكذا، والغالب أن سبقها محاولات فى كراسات أخرى لم يعثر عليها. أى أننا فى الحق نستمع إلى أول رباعية وترية لبيتهوفن ويجب أن نتوقع فيها الأثر الواضح لهايدن وموزار. وربما كانت هذه الرباعية الأولى فى التأليف، والثالثة فى الترقيم النهائى، هى خلاصة تجارب بيتهوفن فى أسلوب أستاذيه هايدن وموزار، وهايدن أكثر من موزار.

وهناك مع هذا لمحات خلال هذه الرباعية تنم عما سيكون عليه بيتهوفن، عندما ينضج وتتوطد شخصيته. ولكنها برغم هذه اللمحات لا يمكن أن تتعدى عملا مشرفًا لطالب نابغ. فيها توازن فنى بين خطوطها اللحنية، وفهم كامل لقواعد التأليف فى قالب الصوناتة بمعناها الحديث فى عصر بيتهوفن أى بالمعنى الذى حققه ابن من أبناء باخ، ودفعه إلى الأمام فن يوزف هايدن. وسأنتهز فرصة الرباعية السهلة لأجعل منها درسًا عمليًّا فى قالب الصوناتة، وأسلوب الكتابة لأربع آلات وترية. وإلى هذه النقطة الأخيرة أشير إشارة واحدة شاملة، وهى أن يلاحظ السامع كيف يشرك المؤلف الآلات الأربع فى حديثه الموسيقى. ومع أن الرباعية التى نسمع، واضح فيها تمييز الفيولينة الأولى وتصدرها

إلا أن ذلك أبعد من أن يجعل منها آلة للصولو تصاحبها الآلات الأخرى. وبيتهوفن هنا فى أولى خطوات السلم نحو جعل الرباعية الوترية جمهورية ديمقراطية من أربع آلات.

لنأخذ الآن فى متابعة أجزاء **الحركة الأولى** فى هذه الرباعية الثالثة مقام رى كبير: تبدأ بلحن حنون يفيض عذوبة، وسيكون لهذا اللحن شأن أى شأن فى الحركة كلها، حين يضفى عليها شاعرية حالمة رقيقة. يتلو هذا معبرة طويلة سيعتمد عليها بيتهوفن إلى جانب اللحن الأول فى تفاعلاته. والمعبرة كما أخبرتكم فى كثير من المرات هى فقرة موسيقية تعد للانتقال من المقام الموسيقى للحن الأول إلى المقام الموسيقى للحن الثانى، بل وأكثر من ذلك، هى تعد للخروج من جو وجدانى معين إلى جو وجدانى آخر. والمعبرة التى نسمع هنا تعد لتحويل المقام من رى كبير إلى مقام الدرجة الخامسة المسيطرة، أى لا كبير، كما كانت القاعدة فى ذلك الزمان الأول لقالب الصوناتة. ولكن بيتهوفن ـ وهذه لمحة من لمحاته الباكرة ـ يشطح فينقل لحن المعبرة من مقام رى إلى مقام دو كبير، وفى مقام دو كبير يدخل اللحن الأساسى الثانى، ثم يتحول فى ومضة عين إلى مقام لا صغير ومنه إلى مقام لا كبير، وهو المقام الموسيقى المطلوب أو المنتظر للحن الثانى، عندما يكون مقام اللحن الأول رى كبير.

قسم التفاعل: يعتمد أكثر ما يعتمد هنا على اللحن الأول وعلى لحن المعبرة، ثم هو فى آخره يعد إعدادا بارعًا لعودة اللحن الأساسى الأول، أما القسم الأخير فى الحركة وهو قسم إعادة العرض، فيعود فيه اللحنان الأساسيان فى مقام الحركة كلها، رى كبير، لا فى مقامين مختلفين. وتختم الحركة بكودا جميلة تبدأ بدخول اللحن الأول فى مقام صول صغير ثم مى بيمول كبير. وفى هذا المقام الأخير يدخل اللحن الثانى، ويتحول عاجلا إلى مقام رى كبير، وهنا يعود بيتهوفن إلى الفقرة الهامة فى اللحن الأول ليختم بها الحركة.

الحركة الثانية: مقام سى بيمول، متمهلة نوعًا. تستعير قالب «الروندو» فى قول الأستاذ البريطانى هادو، وقالب «الليد» أو الأغنية عند الأستاذ الفرنسى داندى، ولا خلاف فى الواقع بين هذين الأستاذين الكبيرين. كل ما فى الأمر أنه لم تجر العادة بتسمية الحركة البطيئة روندو. ومع ذلك فلنتابع قليلا هادو بتقديم اللحن الأساسى، ثم الاستطراد الأول، وفقرة انتقالية، وعودة إلى الاستطراد الأول. فاللحن الأساسى والاستطراد الثانى وعودة اللحن الأساسى متحولا، مع الاستطراد الأول، وأخيرًا كودا.

الحركة الثالثة: الليجرو يسميها الناقد مارلياف منويتو، وهذا تجاوز فهى واضحة روح الأسكرتسو.

الحركة الأخيرة: سريعة جدًّا من تلك الحركات ذات الإيقاع الثنائى المحتوى على ثلاث كروشات فى كل نبرة. وهذه من بواقى خواتيم حركات الصوناتة القديمة فى عصر باخ، وهى التى كانت تعنون برقصة الجيجة. والحركة السريعة هنا مصوغة فى قالب الصوناتة. وتذكرنا فى هذا العهد الباكر من حياة بيتهوفن بحركاته الشهيرة فى صوناتة إلى كرويتزر (الحركة الأخيرة)، وبعض صوناتات البيانو، والسمفونية السابعة (الحركة الأولى).

والآن وقد عرضنا أجزاء الرباعية بشىء من التفصيل، نسمعها كاملة. مع ملاحظة أن أقسام العرض تؤدى مرتين كما كانت العادة فى ذلك الزمان. وربما كان من الخير أن لا تعيروا التقسيمات التى عرضنا انتباها أكثر من اللازم. فستفرض نفسها بنفسها على السامع صاحب ذاكرة موسيقية طيبة. والتقسيم واضح فى هذا العهد الباكر من حياة بيتهوفن الإبداعية.

Allegro - Andante con moto - Allegro - Presto.

الرباعية السادسة
مصنف ١٨ رقم ٦، مقام سى بيمول

أقدم اليوم الرباعية الوترية السادسة لبيتهوفن، وهى خاتمة المجموعة التى تحمل رقم المصنف ١٨ وتمثل باكورة مؤلفات بيتهوفن فى الرباعية الوترية.

والمصادفة تشاء أن لا أختم رباعيات الحقبة الأولى بهذه الرباعية السادسة فحسب، بل أختم بها أحاديثى عن رباعيات بيتهوفن الوترية كلها، إن الست عشرة رباعية التى قدمت طوال السنوات الماضية، ولم يبق منها سوى «الفوجة الكبيرة» Die grosse Fuge التى تقف وحدها بمعزل عن المجموعة، تتنازعنى الرغبة فى تقديمها، والرهبة منها. ولو حاولت تحليلها وشرحها يومًا فالغالب أن أقدمها على الأوركسترا الوترى لا فى الرباعى الوترى، بنائها الأصيل.

لقد اكتملت لكم شروحى وتحليلاتى لكل سمفونيات بيتهوفن وكافة رباعياته الوترية، وأهم افتتاحياته وكونشرتواته وصوناتاته للبيانو، وللفيولينة والبيانو وواحدة من صوناتاته للفيولونسيل والبيانو، وأرجو أن أتمكن يومًا، بتقديم «القداس الاحتفالى» Missa solennis، وهو القمة الشامخة الثانية فى منجزات بيتهوفن، تناطح السحاب إلى جانب سمفونيته الكورالية، لم أقدم تلك الأعمال بترتيبها الزمنى، فقد قدمت كل عمل منها بشخصيته ومكانته فى مؤلفات الرجل العظيم، بحيث يعرف المستمع أينها، وكيفما سمعها، أين هو من روائع لودفيج فان بيتهوفن.

وبمناسبة ختام تقديم رباعيات بيتهوڤن الوترية أحب أن أقدم عرضًا سريعًا لها يساعد السامع على تذكرها.

تبدأ رباعيات بيتهوڤن بمجموعة المصنف ١٨، وفيها ست رباعيات ألفت كلها فى الحقبة الأولى من حياة بيتهوڤن، أى قبل نهاية القرن الثامن عشر، ولاحظ أن بيتهوڤن المولود عام ١٧٧٠ بلغ الثلاثين من عمره عام ١٨٠٠.

والرباعية التى أقدم الآن تختم مجموعة المصنف ١٨. وتجىء بعد ذلك ثلاث رباعيات يحتويها المصنف رقم ٥٩، وتعرف كلها باسم الكونت راسوموفسكى سفير قيصر الروسيا فى بلاط ڤينا، وهى من أجمل وأهم مؤلفات بيتهوڤن، ويشار إليها اختصارًا باسم رباعيات راسوموفسكى، ألفها بيتهوڤن بعد ستة أعوام من تأليف رباعيات الحقبة الأولى. ولكن الست السنوات التى انقضت ما بين الرباعية السادسة والرباعية السابعة وسعت جدًّا البون بين آخر أعمال الحقبة الأولى وأول أعمال الحقبة الثانية، تذكرنا بوثبة السمفونيات من السمفونية الأولى، إلى السمفونية الثالثة (الأيرويكا). ولكن حتى هنا، تعترضنا السمفونية الثانية وتمثل بالنسبة للأولى تطورًا وسطا فى فن بيتهوڤن.

ثم تجىء رباعياته منفصلتان: العاشرة وتحمل رقم المصنف ٧٤ وتعرف برباعية الآرپا (وهو الصنج)، والحادية عشرة وتحمل رقم المصنف ٩٥ وتعرف بالرباعية الجادة.

أما الرباعيات من الثانية عشرة حتى السادسة عشرة، ثم الفوجة الكبيرة. فقد شغل بها بيتهوڤن فى السنوات الثلاث التى ختم بها حياته، وتعرف بالرباعيات الأخيرة، وتجدون فى تقديمى لكل واحدة منها تقييمًا وشرحًا للمقام الرفيع جدًّا الذى تتبوأه فى تاريخ الفن الموسيقى بعامة، وموسيقى بيتهوڤن بخاصة.

وألح بالرجاء على عشاق بيتهوڤن، أن لا يهملوا أمر رباعياته الوترية.

فلنعد الآن إلى موضوعنا، وهو الرباعية السادسة، آخر رباعيات الحقبة الأولى. معنى الحقبة الأولى أن بيتهوڤن لم يزل فى ظل أستاذية موزار وهايدن. لا مقلدًا بل يعمل تلميذًا نابغا، وشخصية تتفتح، وإنها لصورة من أجمل صور التاريخ الموسيقى وكيف تحمل الأجيال المتتالية شعلة الفن، أن نصور العلاقة بين عظماء ڤينا الثلاثة هايدن وموزار وبيتهوڤن: فهذا هايدن، الذى كان أطولهم عمرًا، تطور عبقريته السمفونية والرباعية الوترية، ولا أقول تخلقها خلقًا جديدًا، بل تطورها من أعمال خاضعة للفن الباروكى المزخرف، إلى أعمال ذات صفات تعبيرية تجعل منها فنًا دراميًّا خالصًا، فلا نستغربن أبدًا أن يوصف هايدن فى تاريخ الموسيقى بأنه أبو السمفونية، وأضيف إلى هذا أنه أيضًا أبو الرباعية الوترية.

ثم يجىء الشاب موزار، أقصر الثلاثة عمرًا، وأروعهم تفتح عبقرية، فيأخذ من فن هايدن الإبداعى فى السمفونية والرباعية الوترية، يأخذ بعض ريشات يضمها إلى جناحى عبقريته ليحلق فى عالمه النورانى، يخترق إليه غمامًا وسحابًا داكنًا يمثل عناصر المأساة فى حياة نابغة القرون وعبقرى الزمان فولفانج أماديوس موزار. ويعترف موزار على رأس رباعياته الست، وهى أهم ما ألفه فيها، يعترف بفضل هايدن، كما جاء فى رسالة تقديمه التى رفع بها رباعياته الست إلى يوزيف هايدن.

وعندما يصل بيتهوڤن إلى ڤينا من مسقط رأسه على ضفاف الراين، يقبل على هايدن يتلقى عليه بعض دروس فى التأليف، كما يدرس فن موزار فى الرباعية الوترية. وهناك دليل مادى على أن بيتهوڤن حذا، فى رباعيته الخامسة، حذو موزار فى رباعيته مقام لا كبير.

لن نتعب كثيرًا فى فهم الرباعية السادسة، بل سأنتهزها فرصة لأقدم حركاتها الأولى مجزأة إلى أجزائها الثلاثة: قسم العرض، وقسم التفاعل، فقسم إعادة العرض.

الحركة الأولى: لحنها الأول يبدأ فى استرواح وخلو بال فيها يشبه موسيقى هايدن. والمعبرة تحتوى على لحن صغير صاعد، يلعب دوره فى قسم التفاعل. وإذا كان اللحن الثانى يميل إلى التعبير الوجدانى القلق، فلن يؤثر هذا أبدًا فى روح الحركة البهيج. والتفاعل يقوم على اللحن الأول واللحن الصغير فى المعبرة، ولا يلعب اللحن الأساسى الثانى سوى دور ثانوى.

الحركة الثانية: البطء فيها لا يعنى الحزن، فسيجىء فى هذه الرباعية لحظة يعبر فيها بيتهوفن عن أسى عميق. إنما هنا حركة تبدأ فى هدوء وسلام، وراحة واطمئنان، وتتحول فى لحن ثان من الديوان الكبير إلى الديوان الصغير، أى تمثل الانتقال إلى الظلال، بعض ظلال الشجن. وحقيقة الأمر أن بيتهوفن قبل أن يبلغ الثلاثين لم تكن لديه أسباب هامة للشجن، إلا أن الفن مقابلة ومفارقة، فلا بأس من أن تختفى شمس البهجة آنا، وأن يقلق البال المطمئن فى فترات.

الحركة الثالثة: سكرتسو يدفع القلق بعيدًا، وبجمع اليدين، وينصرف جذلا إلى التعبير عن نزوات الشباب، ولعلنا نحب فى هذا الأسكرتسو أول خطوط الصورة لبيتهوفن الذى عرفناه فى سكرتسواته مداعبًا، وغاضبًا بركانيًّا، بل وشيطانًا فى بعض الأحيان.

والآن نبلغ **الحركة الختامية**، وإذا بها، على غرة، دون توقع منا، تبدأ بحركة وئيدة يسميها بيتهوفن بالإيطالية La Malinconia أى «الحزن السوداوى»، ويضيف إشارة إلى العازفين أن يؤدوها بأقصى ما يستطيعون من الرقة.

ونحن إذ نبلغ هذه المقدمة الحزينة للحركة الرابعة، نكون قد تسنمنا قمة الرباعية السادسة، فنتساءل: علام السوداوية وهذا الانحدار إلى قرارة الشجن؟ إن بيتهوفن قد عودنا فى حياته الناضجة على حزنه الرجولى، بل لحظات يأسه البطولى. ولا طريق لنا إلا فهم حركة «المالنكونيا» هذه إلا أن ندرك معنى الشجن الذى ينتاب الشباب حيال الحياة، دون سبب واضح. من ذا الذى لا يذكر لحظات وجوم عجيب، بل سوداوية، لدى مقدم الربيع، وبخاصة فى أمسياته إذ تميل الشمس إلى الغروب؟

فلنتوقف عن التمادى فى هذه التعبيرات الأدبية ولنستمع إلى هذه «المالنكونيا».

ولكن من غير المعقول أن تنتهى الحركة الأخيره باليأس، فالشباب لا يعرف اليأس، بل ولا حياة مع اليأس. وستسمعون على التَّوْ كيف يقفز بيتهوفن فرحًا، ويهرب من ظلال الحزن إلى الضياء الباهر. سيعاوده الشجن طرفة عين قبل النهاية مرة أو مرتين، ولكن الحركة ترتد إلى مرحها، وتنتقل من السرعة المعتدلة «الليجريتو» إلى السرعة الخاطفة*.

Allegro con brio - Adagio ma non troppo - Scherzo. (Allegro) La Malinconia. (Adagio) Allegetto quasi Allegro; Prestissimo.



* تذكرة تاريخية: سجل هذا الحديث بعد الساعة التاسعة من صباح ٥ يونية ١٩٦٧.

ثلاثية الأرشيدوق والسّباعيّة



ثلاثية الأرشيدوق
مصنف ٩٧، مقام سى بيمول

هـذا هو المؤلف المشهـور باسم «تـريو الأرشيـدوق» للفيـولينـة والفيولونسيل والبيانو. ويتساءل ناقد بريطانى لماذا سمى هذا المصنف بالذات باسم الأرشيدوق، مـع أن بيتهوفن قـدم للأرشيـدوق رودلف مجموعة من أهم أعماله: قدم له كونشرتو البيانو الرابـع وكونشـرتو البيانو الخامس. قدم له صوناتة «الوداع» وصوناتة «الهـامركـلاڤير» للبيانو. قدم له أوبراهَ الوحيدة «فيديليو». قدم له التريو الذى نسمع اليوم مقام سى بيمول كبير، وأخيرًا قدم له العمل الهائل الجبار المعروف «بالقداس الاحتفالى» مقام رى كبير.

فلماذا اختار الناس تسمية الثلاثية للبيانو والفيولينة والفيولونسيل (مصنف ٩٧) باسم ثلاثية الأرشيدوق. يتساءل الناقد. وهذا التساؤل من الناقد البريطانى لا محل له. فالواضح أن دور البيانو فى هذا التريو دور غلاب، وبما أن الأرشيدوق كان عازف بيانو، فمن الجلى أن بيتهوفن ألف هذا التريو خصيصًا للأرشيدوق يؤدى فيـه دوره كعازف، وطبيعى أن يعطى للبيانو الدور الأعظم. نعم إن كونشرتو البيانو الخامس، المعروف بالكونشرتو الإمبراطور، من الأعمال التى قدمت لـلأرشيدوق، ولكن ليس معنى هذا أن الأرشيدوق كان قديرًا على عزف هذا الكونشرتو الصعب، وإن قيل بأنه كان يؤدى الكونشرتو الأول لبيتهوفن.

أقول من الواضح لكل مستمع أن البيانو هنا هو «القديت»، أى بطل الثلاثية مقام سى بيمول. ولا أعنى بأن بيتهوفن أخل بالتوازن

التعبيرى والبنائى للثلاثية. فهى من مؤلفات ما بين الحقبة الثانية والثالثة من حياته الفنيـة، كتبها عـام ١٨١١. وإنما أعنى أن عـازف الشيللو، وعازف الڤيولينة يشعران بأنهما يقفان فى هـذا التريـو خلف البيانـو، والمفروض فى موسيقى الصحاب أن تتساوى الآلات مقامًا. وأتكلم هنا عن تجربتى الخاصة فقد شاركت فى عزف كل ثلاثيات بيتهوڤن، وبالتالى خبرتها من داخلهـا، وكان إحسـاسى أننى وعازف الشيللو مـظلومان بجانب البيانو، بعكس الثلاثيات الأخرى.

وأرجو أن لا يتأثر السامع بكلامى هذا، لأن المستمع إلى هذا التريو ممن لا يهمهم تقدم آلة على أخرى، سيقدر هذا التريو العظيم حق قدره عندما يحس بأنه حيال بناء موسيقى متكامل شامخ، تكاد تنوء بحمله الآلات الثلاث، لولا وجود البيانو من بينها. وإذا كان دور البيانو واضح الأهمية فلأن الأرشيدوق كما قلت كان عازفًا هاويًا، وكان تلميذ بيتهوڤن الأثير، بدأ دروسه مع بيتهوڤن فى سن السادسة عشرة، وأحب أستاذه طول حياته، وأعانه فى محنته المـالية. وكـان صادق الحكم عـلى أعمال بيتهوڤن، يكاد يحز فى نفسه إذ يرى عملا هامًّا لبيتهوڤن لا يحمل فى صدره اسم الأرشيدوق رودلف.

وبهذه المناسبة أذكركم بأن من دواعى ارتفاع نجم ڤينا فى التاريخ الموسيقى لم يكن فقط بسبب الشوامخ الذين عاشوا هناك ما بين أواخر القرن الثامن عشر ومطالع التاسع عشر، بل يرجع أيضًا إلى شغف أسرة الهابسبورج الإمبراطورية بالموسيقى الجادة العظيمة. وما أكثر ما أشرت إلى هذه الحقيقة، وهى أن عددًا من أعضاء تلك الأسرة المشهورة كانوا هواة عزف أو غناء ممتازين، نساء ورجالا، وبعضهم كان مؤلفًا موسيقيًّا، ومنهم هذا الأرشيدوق رودلف، أخو الإمبراطور، وتلميذ بيتهوڤن.

وإذا سمحت لنفسى مرة أخيرة أن أعبر عن إحساس خاص ورأى

شخصي فى التريو الذى نسمع، فإنى لا أحب كثيرًا حركته الختامية، ربما لطولها، وربما لأن دور الفيولينة فيها منطفئ إلى حد كبير. أما الحركات الثلاث الأخرى فهى من أجل أعمال بيتهوڤن.

فلنستمع إلى قسم العرض فى **الحركة الأولى** يتحدث عن نفسه.

الحركة الثانية: سكرتسو، وسرعته الليجرو، يقول شاوفلر عنه إنه فى مقدمة ما ألف بيتهوڤن فى باب الأسكرتسو، ويصف شاوفلر حركته المعارضة، أى التريو، وصفًا غريبًا، وصحيحًا فى الوقت نفسه. فيقول بانه لحن مخيف، يزحف كأنه حية تسعى، وما يلبث حتى يجيء لحن آخر ليسحق رأس الحية، ويعيد البهجة سيرتها الأولى. ثم يعود لحن الأسكرتسو، والتريو مرة أخرى، فلحن الأسكرتسو، ويختم بكودا مؤسسة على لحن التريو.

وهنا أحار فيما أصنع **بالحركة الثالثة**، وبودى لو استطعت تقديمها تفصيلا، فهى لحن وتنويعاته، تقول عنه السيدة ماريوت سكوت فى كتابها عن بيتهوڤن: إنها مجموعة من أجمل التنويعات فى الوجود، على لحن هو عصارة ألحان بيتهوڤن البطيئة التى تعبر عن قلب كبير. كما يقول شاوفلر بأن هذه الحركة فسيحة الأبعاد إلى درجة أنها تستطيع أن تؤدى أية وظيفة للتعبير الدينى، أو للإفصاح عن الفرح، أو عن تباريح الهوى.

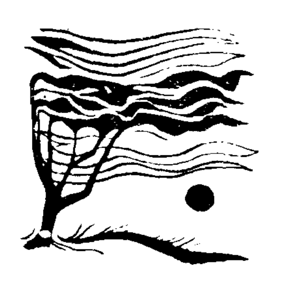
ولقد حفظت لنا كراسات أحاديث بيتهوڤن، فى أخريات حياته، عندما لم يعد باستطاعة الناس أن يخاطبوا الأصم لا بالكتابة، أقول حفظت لنا تلك الكراسات سؤالا لصديقه شندلر عن هذا الأندانتى يقول فيه:

إننى أعتبر هذا الأندانتى المثل الأجمل والأعلى لتقديس الرب... وما أحسب الكلمات تجدى هنا كثيرًا، فهى خادمة الكلم المقدس الذى تعبر عنه الموسيقى.

ولا نعرف بماذا أجاب بيتهوفن، فلا أقل من أن نسمع بعض هذه الموسيقى العلوية فى لحنها الأساسى، وبعض تنويعاته.

وقد نبهتك فى أول حديثى إلى أننى لا أشعر بميل خاص نحو الحركة الختامية وأنا مع القائلين بانها تمثل هبوطًا سريعًا، وفجائيًّا من تلك الأعالى التى ارتقى إليها التعبير الموسيقى فى الحركات الثلاث الأولى. ومع ذلك فلا أريد لكلامى هذا أن يؤثر على تقديرك فلتسمعها فى مكانها، أى ختامًا للثلاثية، ولتحكم عليها بما تراه.

Allegro moderato - Scherzo (Allegro)
Andante cantabile ma peŕo con moto - Allegro moderato, Presto.



السباعية (سپتيور)
مصنف رقم ٢٠، مقام مى بيمول

نستمع إلى سبع آلات تعزف عملا صغيرًا من أعمال بيتهوڤن، للڤيولينة والڤيولا والفيولونسيل والكونترباص والكلارينت والفاجوتو والقور (كرنو). عمل أنيق جذاب، ألفه بيتهوڤن فى شبابه، وقبل انتهاء القرن الثامن عشر، وحاز من النجاح فى وقته ما جعل بيتهوڤن يتبرم به، «فيه إحساس، ولكن قليل من الفن».

ودفعنى إلى اختياره أن مؤلفه استوحى الألحان الشعبية لبلاد الراين، وهى الألحان التى نشأ يستمع إليها فى مسقط رأسه «بون» على ضفاف نهر الراين.

الحركة الأولى: لحن وئيد نبيل يؤدى إلى الليجرو فى قالب الصوناتة، مؤسس على لحنين جميلين.

الحركة الثانية: يبدأ لحنها الأساسى على الكلارينت، ثم تردده الڤيولينة يتوسطها الفاجوتو. وسنلاحظ ظاهرة المباراة بين آلة الغناء الأوركسترالى ـ الڤيولينة ـ وآلة الغناء فى الموسيقات العسكرية ـ الكلارينت.

الحركة الثالثة: منويتو: عاد بيتهوڤن إلى لحن هذا المنويتو فى إحدى صوناتاته للبيانو.

الحركة الرابعة: أندانتى يتألف من لحن، وانبعاثات أو تنويعات له.

الحركة الخامسة: سكرتسو سريع، يدلنا على تصميم بيتهوڤن منذ

أول عهده بالتأليف نحو الانتفاع بهذا النوع من الحركات السريعة، بـدل حركـة المنويتـو الرصينـة. وها هـو ذا فى سباعيتـه يكتب هذا الأسكرتسو بدل المنويتو الثانى، المعتـاد وضعه فى المؤلفـات من نوع الديفيرتمنتو.

ولا تكتفى السباعية بخمس حركات، فهى من نوع «الديفرتمنتو»، الشائع فى أواخر القرن الثامن عشر، والديفرتمنتو يمتد دائمًا إلى أبعد من أربع الحركات التقليديـة. وهنا فى السبـاعية، يختتم بيتهـوفن بحركـة سادسة.

الحركة السادسة: تبدأ وئيدة. ثم تنصرف إلى حركة سريعة جدًّا. وقبل النهاية يعطى المؤلف فرصة للفيولينة لتلعب «كادنسة» قصـيرة، تعود بعدها الحركة إلى اندفاعها، حتى الختام

لم أجد بنفسى حاجة إلى تعمق التحليل. فالسباعية من تلك الأعمال التى تجيش بها صدور شباب الموسيقيين، وهى تمثل عصرها تمام التمثيل، وكأنى بها تقف فى أعمال بيتهوفن لتودع فن القرن الثامن عشر كله.

Adagio, Allegro con brio. - Adagio cantabile - Tempo di Menutto - Tema con Variazioni, Andante - Scherzo (Allegro molto e vivace) - Andante con moto, alla Marcia, Presto.



فنتازيا كوراليّة



فنتازيا كورالية
للبيانو والكورس والأوركسترا
مصنف ٨٠، مقام دو صغير

يجب أن أدلى إلى القارئ بأن ما أقدم اليوم لسيد الموسيقيين لودفيج فان بيتهوفن لا يعتبر من أعماله الكبرى أو حتى الوسطى، ولا هو مما يجرى به الأداء الموسيقى مجرد التوارد، فيعتاده الناس، ويتقبلوه على علاته.

سنستمع إلى «فنتازيا كورالية» للبيانو والكورس والأوركسترا. وبيتهوفن حين يصف العمل بالفنتازيا يعنى تماما ما يقول، نتثبت من ذلك فى وصفه صوناتة البيانو رقم ١٤ مصنف ٢٧ المعروفة بصوناتة «ضياء القمر» بأنها «شبه فانتازيا». لم يصفها بالفنتازيا المطلقة وإنما قال: صوناتة فيها تكاد تكون فنتازيا، وهو الوصف ذاته الذى نعت به الصوناتة رقم ١٣ والتى تحمل رقم المصنف ذاته Sonata quasi fantasia.

ويجدر بنا أن نحدد معنى هذه الكلمة: معناها الدارج فى لغتنا العامية يومئ إلى العبث، أو إلى نوع من «التهجيص»، ولو أنها كانت تعنى فى وقت ما نوعا من استعراض البذخ أو الثراء، أو الفنطزة. ولكن الكلمة فى الموسيقى والأدب اصطلاح معناه: تأليف موسيقى أو أدبى متحرر من قيود الشكل أو القالب التقليدى.

ومع ذلك فإن ما سنسمع لبيتهوفن يدخل تحت ما يعرف بالتنويع الموسيقى Variation ومن حقنا هنا أن نستنجد بالسير دونالد توفى، وقد ضمها ناشر تحليلاته وشروحه تحت باب «التنويعات». ووضع توفى على

رأس شرحه وتحليله تسعة أقسام لهذه الفنتازيا الكورالية سنفصلها فى حينه، منها «لحن أساسى Tema مع مجموعة من التنويعات وكودا . ثم تنويع يتلوه «نماء وتفاعل»، فتنويع بطىء بكودا، وهلم جرًّا.

وبيتهوڤن بالرغم من كل هذا يعنى ما يقول، فالفنتازيا الكورالية فى مجموعها لا تنحصر فى «تيما» وتنويعات، بل تنتقل بين ما يشبه الارتجال على البيانو، وما يعتبر حوارًا بين البيانو والأوركسترا، ثم يجىء الختام بدخول الكورس يردد أشعارًا ملحنة على «التيم» الأساسى. وكل هذا يعنى التحرر من قالب بعينه.

إن التسجيل الذى أقدم للفنتازيا الكورالية، جئت به من موسكو منذ نحو عشر سنوات، ومع ذلك ترددت فى عرضه طوال هذا الزمن. ولم تعد لى مندوحة عن تقديمه بعد أن استمع إلى «الفنتازيا» رواد أوركسترا القاهرة السمفونى بقاعة سيد درويش ممن شاركوا فى الاحتفال بالعيد العاشر لتأليف هذا الأوركسترا بوزارة الثقافة. ودعت الوزارة الأستاذ فرانز ليتشاور قائده الأخير عندما كان الأوركسترا تابعًا للإذاعة المصرية، وقائده الأول عندما انتقل إلى تبعية وزارة الثقافة. فقدم لنا «الفنتازيا الكورالية» وقد أدى القسم الغنائى فيها كورال الأوبرا، وجلست إلى البيانو السيدة مارسيل متى. فلم تعد لى مندوحة عن تقديم هذا العمل لأضمن له البقاء تحت سمع ألاف الموسيقى الرفيعة، وليضم إلى مجموعة ما قدمت من مؤلفات بيتهوڤن.

والفنتازيا الكورالية لا تستغرق أكثر كثيرًا من ثلث ساعة، مما يهيئ لى فرصة التوسع فى تقديمها، لا لأهميتها فى ذاتها، ولكن لصلتها بالسمفونية التاسعة «الكورالية»، أو كما يقول السير دونالد «الفنتازيا الكورالية هى التى تبشر، ولسنوات كثيرة، بالسمفونية التاسعة. طابعها الخفة مما يسمح بإدخال الكادنسات بأسلوب هجره بيتهوڤن منذ زمن

طويل، إلا عندما كان يرتجل على البيانو، ولأن طابعها المرح الساذج، ولأن بناءها شيء جديد، فإن أثرها على السامع مجلبة للسرور إلى درجة السخرية بالمتزمتين من عشاق بيتهوفن، أولئك الذين يبدون علائم التبرم حيال هذا الخروج على القواعد».

ولنترك السير دونالد توفى لنستمع إلى ما يقوله رومان رولان. ولاحظوا أننى اخترت اثنين من أبلغ وأعمق من درسوا وفهموا وشرحوا وحللوا أعمال بيتهوفن وهما من القلة النادرة التى عنيت بالعمل الذى نسمع اليوم. وإذا كان توفى قد خصص للفنتازيا شرحًا كاملا فإن رومان رولان اهتم بها كعلامة من علامات طريق بيتهوفن إلى إبداع السمفونية التاسعة.

يجىء ذكر «الفنتازيا» عندما يتحدث رومان رولان عن بيتهوفن، وكيف كان يفكر بإدخال الصوت الآدمى فى السمفونية. وينفى رولان عن بيتهوفن ما يتقوله عليه بعض النقاد، من أن دخول الصوت الآدمى فى السمفونية التاسعة جاء عفوًا واعتباطًا، وأنه ندم فيها بعد. ألبتة! بيتهوفن كان مشغولا بهذه الفكرة منذ سنوات. بل وفكر فى تحقيقها على مدى واسع.

يظهر ذلك مما جاء فى النص الشعرى الذى طلبه بإلحاح من الشاعر كوفنر Kuffner: ضمن كلام هذا النص قول الشاعر «عندما يعمل سحر اللحن، وتنطق الكلمة التى تكرسه، يولد شىء عظيم.... وإن شمس الربيع، ربيع الكلمة وربيع اللحن، تسطع باجتماعهما».

لقد فكر بيتهوفن بالفانتازيا الكورالية منذ سنة ١٨٠٠. وإذا كنا قد تحدثنا عن صلتها بالسمفونية التاسعة، فقد شاء لها القدر أيضًا أن تخرج إلى الناس لأول مرة فى الليلة ذاتها التى خرجت فيها لأول مرة السمفونية الخامسة (الدومينور) والسمفونية السادسة «الباستورال»،

وهى الليلة التاريخية فى الثانى والعشرين من ديسمبر عام ١٨٠٨، وقام فيها بيتهوفن بأداء دور البيانو. ويبدو أنه حتى تلك الليلة لم يكن قد دون ذلك الدور بعد فى الفقرات الانفرادية للبيانو، بل قام به فيما يقرب من الارتجال. وتصور أن حفلة تلك الليلة عزفت فيها السمفونية الخامسة، والسمفونية السادسة، والكونشرتو الرابع مقام صول للبيانو (أداه بيتهوفن أيضًا)، وارتجل بيتهوفن على البيانو فنتازيا أخرى، وغنت مغنية لحنًا «آريا»، وشارك الكورس والأوركسترا فى أداء حوالى النصف من القداس مقام دو (وهو غير القداس الاحتفالى مقام رى). وختم الحفل الذى استغرق نحو ثلاث ساعات ونصف بالفنتازيا الكورالية.

هذا كل ما عندى من تقديم تاريخى للعمل الذى نسمع. وإليكم تفصيل تقسيمه الداخلى، أى دون أن تتوقف الموسيقى: يبدأ على البيانو فيما يشبه الارتجال، بحركة «آداجيو»، وفى مقام دو من الديوان الصغير، يقول عنه توفى بأنه خير سجل ثابت لبيتهوفن صاحب الارتجالات الموسيقية الرائعة. ولم يكتبه إلا بعد مضى زمن على الحفل المشار إليه. فلنستمع إلى هذا المطلع على البيانو.

ثم يدخل الأوركسترا عقب هذا متلصصًا حذرًا، فى حوار مع البيانو، ثم يؤدى البيانو اللحن الأساسى كاملا، وهو لحن طفولى أخذه بيتهوفن عن أغنية له لحنها فى صدر شبابه. فلنستمع إلى حوار الأوركسترا والبيانو، ثم دخول اللحن الأساسى منفردًا.

يقول السير دونالد توفى إن خطة هذا المصنف تبدو وكأنها ابتهال إلى القديسة سيشيليا، حامية الموسيقى والموسيقيين. ولذا نسمع فيها الآلات المختلفة منفردة ومجتمعة، على التوالى: الفلاوتة، الأوبوا، الكلارينيت، فالباصون، وأخيرًا الرباعى الوترى. ويختم الأوركسترا كل هذا «بكوديتا» أى تذييل قصير، ثم يدخل البيانو بتنويع من مقام دومينور،

وبعده الڤيولينات، وينتقل إلى مقـام لامينور، ثم إلى تنـويع فى مقـام لا كبير على الكلارينيت فى حوار مع البيانو. وينتهى كل هذا إلى مقام فا كبير فالعودة إلى دومينور، ويستعد الأوركسترا لدخـول الكورس بأداء اللحن الأساسى الساذج.

وتبدأ أصوات السولو بغناء الفقرة الأولى من القصيدة، ثم يتناولها الكورس جماعة بعد الفقرة الثانية. وإليك بعض ما جاء فى هذه القصيدة «إن تآلفات الحياة تخرج ناعمة حلوة تهز الأثير، كأنها خالدات الأزاهير التى تنبت من روح السـلام. فالفـرح والسلام يتعـانقـان عنـاق المـوج، أو يتـداعبان دعـابة العبـاب. وأرواح البشر إذ تصعـد إلى خالقهـا على أجنحـة النغم، تتخـلى الأرض عن سلطانها، ويتحـول ابن آدم إلى روح حائم. عمّ نبحث إن لم يكن عن الطمـأنينة والسـلام حولنـا، والفرح فى قرارة نفوسنا. وإنه الفن وسحـر الفن يستوليـان علينا، فيتحـول الجذل والسلام نشيدًا صداحًا.

«المد الموسيقى يحوطنا بالأفراح، فلتتقبـلى أيتها النفـوس المبهجة عـطايا الفن، هبـة الرحمن الـرحيم، أنـزل الحب عـلى قلوب عبـاده المخلصين».

فلنستمع إلى الفانتـازيا الكـورالية، مصنف ٨٠، وقـد فصلت لكم أجزاءها. وهى مداولة بين السرعة والبطء، وتحول من الديوان الصغير إلى الكبير فى مقامات دو ولا وفا. وقد بدأت على البيانو فى مقام دو مينور، وتختم فى مقام دو كبير.





القـدّاس الاحتـفالى



القدّاس الاحتفالى
مصنف ١٢٣، مقام رى كبير

نستمع اليوم إلى نوع جديد على الغالبية منا، حتى بين ألاف الموسيقى العظيمة، ولا أحسب الكثير منا سمعوا «القداس الاحتفالى» الـMissa Solennis لبيتهوفن، أو حتى سمعوا به، لأسباب لا تخفى على اللبيب. وكان من المستحيل على، وقد قدمت أهم أعمال بيتهوفن، أن أترك أضخم عمل من أعماله خارج برنامجى هذا، أضخم بكل ما تعنى صفة الضخامة معنى ومبنى. فهو عمل يستغرق من الوقت أكثر مما تستغرق السمفونية الكورالية، آخر سمفونيات بيتهوفن. يشترك فى أدائه أوركسترا سمفونى كامل، يسانده الأرغن، وهو أضخم وأعظم الآلات الموسيقية، وأربعة من المنشدين السولو اجتمعت لهم طبقات الأصوات التقليدية الأربعة فى علم الهارمونيا: السوبرانو والكونترالتو من أصوات النساء، والتنور والباص من أصوات الرجال، ثم كورس كبير يتألف من الطبقات الأربع للأصوات.

عمل جديد علينا، لأنه من صميم الموسيقى الدينية فى الطقوس الكاثوليكية العريقة، ولا يتاح لدارس تاريخ التطور والتحول العظيم فى الموسيقى الأوربية أن يفهم عوامل التطور بدون متابعة أثر الأناشيد الدينية منذ فجر المسيحية، ثم فى القرون الوسطى الأوربية، وما تلاها من حقبات نمو الحضارة الغربية.

وما أكثر ما أنحيت على نفسى بالائمة حيال ترددى طوال كل هذه السنوات فى تقديم أمثولات الموسيقى الدينية، من بالسترينا فى القرن

السادس عشر إلى باخ وهيندل وهايدن وموزار فى القرن الثامن عشر، حتى بيتهوڤن وشوبرت وشومان ومندلسون وبرامز وبروكنر وفيردى فى القرن التاسع عشر. ومصدر ترددى كان نوعًا من الحرج المفهوم، وضعف استعداد المستمع الشرقى لتقبل أساليب الغناء الغربى.

نعم قدمت أعمالا غنائية: فردية من نوع الليدر، وكورالية مختارة من الأوبرات، وسمفونيات لجوستاف مالر استخدم فيها الصوت الآدمى مقتفيًا أثر بيتهوڤن فى سمفونيته التاسعة، التى تحظى بأعظم قدر من الإعجاب لدى مستمعى البرنامج الإذاعى الثانى، وربما كانت أكثر ما يطلب المستمعون إعادة تقديمها مدعمة بالشرح أو بدونه.

وعلى الرغم من ترددى الذى طال أكثر من اللازم، فقد كنت أعرف مقدمًا أن لا مندوحة على الأقل من تقديم عملين من أعظم وأهم أعمال بيتهوڤن فى الموسيقى الغنائية، وهما «القداس الاحتفالى» وأوبرا «ڤيديليو».

وأحب أن يعرف السامع أول ما يعرف، أيًّا كانت عقيدته الدينية، أن قداس بيتهوڤن مقام رى من الديوان الكبير فى صدارة الموسيقى التى يتجه فيها عظماء التأليف إلى ربهم الأعلى، سواء حدث هذا فى أعمالهم الدنيوية الحرة، أو فى إطار ما درجت عليه بيوت العبادة المسيحية ـ على اختلاف مذاهبها ـ من استخدام الموسيقى فى ممارسة الشعائر، مثل القداس بأنواعه، والكورال البروتستانتى، والكانتاتة الدينية.

هذا إلى أن قداس بيتهوڤن الاحتفالى، ذلك العمل الشامخ، قلما يؤدى فى الكنيسة، لأن مكانه الحقيقى هو قاعة الكونسير. وقاعات الموسيقى فى العالم المتحضر لا يمكن أن تخلو من الأرغن. مما حدا بوزارة الثقافة المصرية إلى أن تقيم فى صدر قاعة سيد درويش بمدينة الفنون أرغنًا من أكمل وأحدث ما تقدمه الصناعة التشيكية.

وحتى فى حياة بيتهوڤن، لم يقدم قداسه فى كنيسة، وإنما سمعت ثلاثة أقسام من أقسامه الخمسة مع أول تقديم للسمفونية الكـورالية. وأول ما قدم كاملا كان بمدينة سان بطرسبورج عاصمة روسيا القيصرية.

يجدر بنا إذن أن نقيم الحد بين موسيقى لا تنفصل عن أداء الشعائر، وموسيقى دينية فى روحها، ولكنها لا تدخل فى الطقوس والشعائر، بل يعبر بها الموسيقيون عن تهجدهم، متجهين إلى ربهم يطلبون منه الرحمة والغفران، وأن ينزل على قلوب البشر المحبة والسلام.

وبيتهوڤن فى السمفونية التاسعة وضع تنويعًا للحن الفرح فيه جلال دينى ورهبة، وذلك عندما ينشد الكورس قائلا «أيها الملايـين اسجدوا لفاطر السموات، خلقكم فسواكم. ميدى أيتها الأرض أمام ربك، إذ نسأله الرحمة والغفران».

وبرامز، مثلا، ولم يكن رجلا متدينًا، ألف عمـلا من أعظم أعـماله الكورالية مع الأوركسترا فى رثاء والدته، ورثاء صديقه الحميم روبرت شومان، وكان أول من أشاد بفن برامز فى مطالع عبقريته. ويحمل هذا العمـل اسم «قداس ألمـانى للموتى» Deutsches repuiem. اختـار لـه نصوصًا من الكتاب المقدس فى ترجمة مارتن لوتر.

وفيردى ألف مرثيته الكبرى لصديقه الكاتب والشاعـر مانـزونى، وقال فى رسالته لمحافظ ميلانو «إنه لدافع قلبى، بل هى ضرورة، تدفعنى إلى تمجيد ذكرى الرجل العـظيم بكل مـا فى وسعى ـ الرجـل الذى أعجب به أشد الإعجاب ككاتب، وأجله كإنسان» ولقد وضع فيردى مؤلفه الخالد فى صيغة «القـداس» المعروف بقـداس الموتى Missa da Requiem.

وللموسيقى الفرنسى برليوز «قداس جنائزى» هائل، ألفه فى مناسبة

وطنية، مرثية لشهداء أبرياء سقطوا قتلى ثورة فى شوارع باريس.

قضى بيتهوڤن قرابة خمسة أعوام فى صياغة قداسه الاحتفالى، أو ما يسميه البريطانيون «قداس من مقام رى كبير». وضعه فى الحقبة الثالثة من حياته الإبداعية، ما بين سنتى ١٨١٧، ١٨٢٢. وصفة الاحتفال هى محاولتى لترجمة كلمة Solennis بمعنى ظرف هام يجرى فيه احتفال. أى أن بيتهوڤن لم يؤلف القداس مقام رى كبير ليؤدى كصلاة، بل احتفالا بتنصيب تلميذه وصديقه الأرشيدوق رودلف فون هابسبرج كبيرًا لأساقفة «أولمتز».

اختار لقداسه الاحتفالى مقام رى كبير، كما اختار لسمفونيته التاسعة مقام رى صغير، وسار العملاقان جنبا إلى جنب، أحدهما يمجد الفرح والأخوة الإنسانية، فى الحركة الكورالية، والآخر يتخذ كلمات القداس الكاثوليكى نصًّا يعبر عن قنوته، راضيًا بقضاء ربه وحكمه جل وعلا، راجيًا عفو الغفور الرحيم وأن ينزل على قلوب البشر المحبة والسلام.

قال بيتهوڤن فى رسالة إلى الأرشيدوق، معلنًا الانتهاء من القداس، متأخرًا عن ميعاد حفل التنصيب عامين، وقد استعيض فيه بمؤلفين لهايدن وهومل: «ما أسمى أن يتقرب الفنان إلى ربه، فيكون أقرب إليه من الآخرين، يشيع النور السرمدى بين البشر». وفى خطاب آخر «الفن والعلم وحدهما يسموان بالإنسان إلى أعلى عليين».

والقداس الاحتفالى ملحمة موسيقية تقف إلى جانب «الكوميديا المقدسة» لدانتى، و«الفردوس المفقود» لميلتون فى الآداب، كما تقوم ندا لفريسكات «السستينا»، مصلى البابوات فى الفاتيكان، من عمل ميكلانجيلو. عانى الموسيقى الجبار فى تأليفه معاناة لم يعهدها فى أى مؤلف آخر من مؤلفاته، بعد أن راجع أعمال أسلافه العظام من أول بييرلويجى دابالسترينا حتى فردريخ هيندل ويوهان سباستيان باخ، فارتفع بقداسه

ارتفاعًا شاهقًا، عن مستويات عصره، حين كان الموسيقيون يستعيرون أسلوب الأوبرا فى مؤلفاتهم الدينية.

ونحن وإن قلنا بان مكان قداس بيتهوڤن هو قاعة الكونسير، أكثر منه عملا لبيوت العبادة، فإنا لا نعنى بهذا أبدًا أن بيتهوڤن لم يكن متدينًا فحاول فى عمله أن يتجنب شعائر الكنيسة الكاثوليكية فى زعم بعض النقاد اللادينيين، استنادًا إلى تطلع بيتهوڤن، واطلاعه على بعض الديانات الشرقية، كالديانة المصرية القديمة، وديانة الهندوس، واعتمادًا على لوحة بخط بيتهوڤن، كان يضعها فوق مكتبه، نقل فيها صلاة لإيزيس: «أنا الكائن، وكل ما كان ويكون وما سوف يكون».

فبيتهوڤن كتب فى إبان عبقريته (الحقبة الإبداعية الثانية) قداسًا آخر مقام دو كبير، يؤدى بالكنائس فى شعائر الصلاة. ومع أنى لم يتح لى سماعه، بعد، فإن النقاد يجمعون على أنه جدير بأن تزداد معرفة ذواقة الموسيقى به.

إنما «القداس الاحتفالى»، بحكم ما يتطلبه من جيش المنشدين الكوراليين عدا المغنين الأفراد السولو، ومن الحشد الأوركسترالى، ثم بحكم الوقت الطويل الذى يستغرقه أداؤه، يجعل من المتعذر ومن غير المناسب أن تحتويه دور العبادة، أو أن يصاحب أداء الشعائر الكاثوليكية.

ومع كل هذا فقد التزم فى تأليفه نصوص القداس التقليدية فى لغتها اللاتينية، وفى أقسامه الخمسة. ولأنه لم يكن ملمًّا بهذه اللغة، فقد حرص على تلحين النص اللاتينى، وأمامه ترجمة حرفية له بالألمانية.

وإذا كنا نستمع اليوم إلى عمل فنى من أرفع ما عبر به فنان عن خشوعه وإيمانه بالعقيدة التى نشأ عليها، فجدير بنا ـ كل على دينه ـ أن نفتح قلوبنا لموسيقى من أروع ما ألف فى تاريخها كلها.

ولا أخفى عليكم الوقت الطويل الذى قضيته فى دراسة «القداس الاحتفالى» بنية أن أقدمه على حلقات خمس، ثم راودتنى فكرة تقديمه فى حديثين، وانتهيت إلى ضرورة الاستماع إلى العمل الفنى كاملا، وهى ضرورة فنية ونفسية إذا أريد له أن يؤتى ثماره، كما أراد له بيتهوفن وهو يكتب على رأس المدونة «إنه من القلب، ليته ينفذ إلى كل القلوب».

ولكن حساب الوقت، وقدرة احتمال المستمع فرضا علىّ إجراء اختزال واحد، لا أغتفره لنفسى، ولا يعزينى عنه سوى الأمل بأن تعلق السامع به سوف ينتهى به إلى محاولة سماعه كاملا، ولا أحسب البرنامج الثانى للإذاعة يضن على ألافه بأن يقدمه لهم كاملا بدون شرح أو تحليل.

وسأنهج الطريقة التى اتبعتها فى تقديم أى عمل غنائى سمفونى طويل، وهى أن أبدأ بتلاوة ترجمة النص أو خلاصة للقسم الواحد من القداس، ثم أقدم هذا القسم، وهكذا دواليك.

وكلمات القداس، ومعانى أقسامه معروفة عند إخواننا المسيحيين، ولكن الحاجة ماسة لاطلاع المستمعين جميعًا على معنى كل قسم، فلا يبقى لى بعد ذلك وقت للتحليل الموسيقى ـ وكان هذا ممكنًا لو نفذت فكرتى الأولى فى تقسيم القداس إلى حلقات ـ أما الآن فالسامع يقف وحده حيال الموسيقى، بعد أن يلم بمعانى النص، ويعرف ما عرف عن «القداس الاحتفالى» وظروف تأليفه.

القسم الأول: هو الـ«كيرى»، الكلمة اليونانية التى تعنى الرب. والقداس يردد طلاب الرحمة فى كلمتين يونانيتين «Kyrie eleison» أى «يارب ارحم» أو«ربنا نلتمس رحمتك» أو«رحماك يارب» يتداولها الكورس والمنشدون السولو، هى والابتهال إلى السيد المسيح Christe eleison فى نحو عشر دقائق.

القسم الثانى: ويعرف بالـ«جلوريا» أى تمجيد الرب، فيقول:

«المجد للرب فى علاه، وعلى الأرض السلام. نسبح بحمدك يارب، ونقدسك، ونعبدك، ونمجدك، ونرفع عقيرتنا بالشكر على نعمائك، أنت المولى، يارب السموات والأرضين.

«ويا سيدنا المسيح، يا حمل الرب، تحمل خطايانا، وتقبل صلواتنا ياشفيعنا، وارحمنا... آمين».

القسم الثالث: هو الـ«كريدو» يعلن فيه المسيحى أركان إيمانه ركنًا ركنًا، يبدأ بقوله: «أومن بإله واحد، خالق الأرض والسماء، وكل ما يرى وما لا تراه العيون» ثم يتبعه بتمجيد السيد المسيح، ويلخص حياته من الميلاد حتى يرفع عليه السلام إلى السماء، ويتلوه بالروح القدس، ثم يعلن إيمانه بيوم القيامة والحياة الباقية، ويختمه بكلمة آمين. وأكتفى من هذا القسم الثالث، برغم احتوائه على أجل وأروع ما جاء فى موسيقى هذا القداس، بتقديم الجزء الأخير منه وهو الخاص بالإيمان باليوم الآخر والحياة الباقية، وكلمة آمين. لأن بيتهوفن لحن هذا الجزء فى أسلوب «الفوجة» وقد ظهر فيها جديرا بأسلافه العظام بالسترينا وهايدن وسباستيان باخ. وسبق لمستمعى برنامجى هذا أن عرفوا بعض فوجات لباخ، ولعلهم يذكرون الفوجة التى ختم بها بيتهوفن صوناتة «الهامير كلاڤير». وتسمعون هنا، ربما لأول مرة فوجة غنائية، تظهرنا على هذا الأسلوب فى أروع بيان.

القسم الرابع: عنوانه «سانكتوس» وهذه بعض كلماته: «قدوس، قدوس، قدوس ربنا رب السبعوت، مجدك ملأ السموات والأرض، «هوسنّا» (أى مرحى) فى الأعالى، مبارك من يقدم باسم الرب، «هوسنا» فى الأعالى وفى ختام صيحات الفرح «هوسنّا» تهدأ الموسيقى هدوءًا تامًّا وتنتقل إلى مقدمة أوركسترالية تمهد لدخول لحن للڤيولينة

المنفردة أكثر على وتر الكردان، خلب عقول الموسيقيين، وغدا نموذجًا لكل من نزع إلى تصوير نزول البركة من السماء، أو تصوير الملائكة فى علاهم، ولحن الفيولينة هنا يصور «التبريك Benedictus» فى قول القداس «مبارك من يقدم باسم الرب».

القسم الخامس: وهو الأخير عنوانه «آجنوس ديى» أى «حمل الرب» يتجه إلى السيد المسيح عليه السلام «حامل خطايا الدنيا» يستنزل رحمة ربه، وهنا يعود بيتهوفن إلى لحن القسم الأول الـ«كيرى»، ويختم القداس بالضراعة إلى الرب أن يمنح عباده الطمأنينة والسلام، Dona nobis pacem فلنستمع إلى «القداس الاحتفالى» تأليف لودفيج فان بيتهوفن، مصنف ٨٠، مقام رى فى الديوان الكبير. ولنتذكر أن عظمة موسيقى بيتهوفن شملت البناء والشكل والقالب، أودعها الفنان الخالد مضمونًا روحيًّا. وهذا المضمون هو ما يدركه السامع مباشرة لأى عمل كبير من أعمال بيتهوفن حتى لو لم تكن لديه القدرة على التعبير عما يشعر به. والمضمون الروحى فى «القداس الاحتفالى» شىء تعجز الكلمات عن سبر غوره، ومن حق الموسيقى التى انبعثت من قلب بيتهوفن أن تنزل على قلوبنا بردًا وسلامًا تخفف من لواعجنا، وتطبب من جراح أنفسنا، آمين.



أوپرا فيديليو



أوبرا ڤيديليو
مصنف رقم ٧٢

فى شهر مايو من عام ١٩٥٧ افتتحت هذه الأحاديث بالسمفونية التاسعة لبيتهوڤن. وأكتب اليوم حديثى عن أوبرا «ڤيديليو»، مصنف رقم ٧٢ فى مطالع شهر أبريل من عام ١٩٦٩. ـ أى بعد اثنتى عشرة سنة، قدمنا فى خلالها معظم، أو أهم أعمال بيتهوڤن. وجميع ما قدمنا، فيما عدا الحركة الأخيرة من السمفونية الكورالية، وباستثناء «القداس الاحتفالى» الكبير، «والفنتازيا الكورالية»، مؤلفات لموسيقى الآلات مجتمعة ومنفردة، من الصوناتات والافتتاحيات والكونشرتوات والثلاثيات والرباعيات والسمفونيات.

ولعلكم تذكرون أننى قدمت هنا حديثًا عن افتتاحيات بيتهوڤن «ايجمونت» و«كوريولان» و«ڤيديليو» و«ليونورا رقم ٣» والأخيرتان كما عرفتم، تقدمان لأوبرا بيتهوڤن الوحيدة «ڤيديليو».

واليوم وقد قضيت على ترددى فى تقديم الأوبرات، أبدأ حديثى عن هذه الأوبرا توطئة لعرض مختارات من ألحانها. ولا أعرف حتى اللحظة كم من الأحاديث يستغرقها عرض «ڤيديليو». وسأعمل جهدى فى أن لا يتعدى الأمر حديثين أو ثلاثة.

والسؤال الذى يمكن أن يوجه إلى فى نوع من الاستنكار: لماذا، وقد بدأت بعمل أوبرائى عظيم لموزار، وهو أوبرا «الناى السحرى»، تثنى بعمل مهما كان معنى حمله لاسم بيتهوڤن، فهو لا يمكن أن يقرن بمؤلفاته للآلات، بل ولا يعد فى عالم الأوبرات شيئًا مذكورًا» لو لم يكن من منجزات لودڤيج ڤان بيتهوڤن.

ودفاعى يتلخص فى أن برنامجى هذا، ما برح أساسه موسيقى الآلات، وأرجو أن يظل طابعه المميز. وإنى، بفرض إقبال المستمع على شرح وتحليل الأوبرات، لا أحسبنى اتخلى بسهولة عن وضع هذا الشرح للأوبرات فى المرتبة الثانية، بعد الأعمال الأوركسترالية، والرباعيات الوترية، وثلاثيات البيانو والأوتار، وصناتات البيانو، والفيولينة، والفيولونسيل.

إنما حرصى على أن تكتمل لدى المستمع صورة بيتهوڤن سيد الموسيقيين طرًّا، هو الذى حدا بى إلى تقديم «قداسه الاحتفالى»، ذلك العمل العظيم الذى يقرن بالسمفونية التاسعة لا من وجهة القيمة الفنية وحدها، بل لاتفاقهما فى وقت إبداعهما وكتابتهما.

فكيف أعتبر تعريفى ببيتهوڤن كاملا، دون تقديم مختارات من أوبراه الوحيدة (ڤيديليو)؟

وأحب أن أصحح الفكرة الشائعة عن أن ڤيديليو عمل ثانوى من أعمال بيتهوڤن، وأنه لم يحرص تمام الحرص على معالجة المسرحيات الغنائية. فلقد ثبت للباحثين فى العصر الحديث وبخاصة بعد الترجمة الكاملة لحياة بيتهوڤن التى كتبها الأميريكى Thayer، وبعد كتاب الألمانى باول بكر عن مواطنه الأعظم، أقول ثبت للباحثين أن بيتهوڤن لم يترك حجرًا دون تقليب، بحثًا عن نصوص لمسرحيات غنائية يلحنها، وقد حصرت ما يقرب من خمسة عشر موضوعًا استعرضها بيتهوڤن فى بحثه: عن الإسكندر الأكبر، وماكبث، وروميو وجوليت، وفاوست، وخراب بابل، ومغامرات أدويسيوس إلخ.

فلم يستقر قراره إلا على موضوع بورجوازى، طرقه مؤلفو التمثيليات فى أواخر القرن الثامن عشر، يدور حول خلاص البطل من المحنة، أيًّا كانت، من سجن، أو عسف، أو اعتداء. والموضوع الذى

اختاره بيتهوفن أصله تمثيلية لمؤلف فرنسى اسمه Bouilly وضع نصًّا أو نصين لأوبرات كيروبينى المعاصر لبيتهوفن. وعنوان هذا الأصل هو «ليونورا أو الوفاء الزوجى». ولأن موسيقيًّا فرنسيًّا اسمه جاڤو كتب بعض الألحان لهذه التمثيلية، فقد غير بيتهوفن عنوان الأوبرا إلى «ڤيديليو» وهو الاسم الذى تخفت خلفه البطلة ليونورا وقد تنكرت فى ملابس شاب. ومعنى الاسم «وفى».

ولقد عانى بيتهوفن فى تأليف موسيقى «ڤيديليو» الأمرين، وكتب لها أربع افتتاحيات، سأخصص هذا الفصل لتقديم ثلاث منها، على الرغم من سبق تقديمى لاثنتين من هذه الثلاثة.

وما أكثر ما غير وعدل فى النص الكلامى، وفى الموسيقى. فقد أخرجت أوبرا «ڤيديليو» فى صورتها الأولى، وبالافتتاحية التى تحمل اليوم عنوان «لونورا رقم ٢» عام ١٨٠٥ بعد معركتى مارنجو وأولم، واحتلال جيش نابليون لڤينا، ولبضعة أيام قبل معركة أوسترلتز، فكان معظم أصدقاء بيتهوفن من النبلاء والأثرياء قد غادروا العاصمة، ولم يحضر الحفل الأول سوى قلة من أهل ڤينا. وكان معظم النظارة من رجال الجيش الفرنسى. أما نابليون فلم يكن قد دخل العاصمة بعد، مكتفيًا بالإقامة فى قصر «شونبرون» من ضواحى ڤينا.

ولم تنجح «ڤيديليو» فى هذا العرض الأول، لا لمجرد أن جمهورها كان من الأجناد الفرنسية، بل لضعف بنائها فى صيغتها الأولى، وكانت تتألف من ثلاثة فصول، أولها فصل ممل مخل.

ولهذا حرص أصدقاء بيتهوفن على إقناعه بإحداث تعديلات أساسية فى الأوبرا، فاجتمعوا بقصر الأمير ليخنوفسكى، فيما يشبه المؤامرة، وهم يتوقعون مقاومة الرجل العنيد المعتد بفنه، لإجراء أى تغيير فى مؤلفه. وقضى الصحاب سهرة بطولها فى الإقناع، والرجل ثابت كالصخر، حتى

اضطرت الأميرة ليخنوفسكى، وهى سيدة وقور، إلى أن تنحنى أمام بيتهوفن، وتستحلفه باسم الصداقة، وبذكرى والدته المتوفاة، أن يقبل الرجاء بتنفيذ ما يطلبه الأصدقاء. فأنهضها بيتهوفن وقد أغرورقت عيناه، وقال «سأعمل ياسيدتى الأميرة كل ما تطلبون من أجل خاطرك، وذكرى أمى..».

وبعد أن اجتمع المدعوون حول مائدة فاخرة لعشاء نصف الليل، عاد بيتهوفن إلى مرحه كما قصه علينا واحد من المدعوين، رأى بيتهوفن لأول مرة فى تلك الليلة. وجاء جلوسه على المائدة فى مواجهته. وبينما الضيف منهمك فى ازدراد طبق فرنسى، سأله بيتهوفن: ماذا تأكل؟ أجاب الضيف «والله لا أدرى إلا أنه طبق فرنسى شهى». فقهقه بيتهوفن وقال: تصوروا الرجل يأكل ولا يعرف ما فى طعامه!!

وكانت نتيجة التعديل الأول، اختزال «فيديليو» إلى فصلين بدل ثلاثة، ووضع افتتاحية ثانية لها، هى المشهورة اليوم باسم «ليونورا رقم ٣» وهى من أعظم وأجمل مؤلفات بيتهوفن الأوركسترالية. ومع أنه قد سبق لى تقديمها فى فصل «افتتاحيات بيتهوفن» فإننا نعود إليها دون حاجة إلى شرح أو تحليل، لمجرد المقارنة بينها وبين «ليونورا رقم ٢» التى لم نقدم من قبل.

أما الافتتاحية المعروفة اليوم باسم «ليونورا رقم ١» فيبدو أنها كانت مسودة لليونورا رقم ٢ عاد إليها ليسوى منها افتتاحية تعد لتقديم «فيديليو» بمدينة براج. ولم يتح لهذا التقديم أن يتم.

وبعد ذلك بسنوات، وفى عام ١٨١٤، اتيحت لبيتهوفن فرصة إعادة النظر فى أوبراه الوحيدة، وعاونه شاعر غير الأول على إجراء تعديلات فى النص، اقتضت بالطبع بعض التحوير فى الموسيقى. ثم وضع الافتتاحية الرابعة التى تحمل وحدها اسم «فيديليو».

وأحب، قبل الانتقال إلى تقديم ثلاث من هذه الافتتاحيات، أن أذكر القارئ بأن ڤيديليو ليست أوبرا، وإنما تعرف فنيًّا واصطلاحا باسم «أوبرا ـ كوميك» وكلمة «كوميك» هنا لا تعنى الهزل وإنما تعنى اننا حيال عمل مسرحى يحتوى على حوار وكلام عادى، يتخلله الغناء والموسيقى.

والآن ونحن نتهيأ لسماع الافتتاحيات، نقول باننا خصصنا هذا الحديث الأول للعرض العام، ولتقديم افتتاحيات ثلاث من الأربع، على أن نستأنف التقديم فى حديث تال نخصصه لمختارات من ألحان «ڤيديليو».

والترتيب الذى أتبعه فى تقديم الافتتاحيات هو البدء بالافتتاحية الأحدث فى التأليف، والتى تحمل وحدها اسم الأوبرا «ڤيديليو» لأن العادة قد جرت، اتباعًا لتقليد ما حدث فى أوبرا ڤينا أيام إدارة جوستاف مالر لها، أن تعزف قبل رفع الستار. وهى الوحيدة التى شذت فى مقامها الموسيقى عن إخواتها، فهى فى مقام مى من الديوان الكبير، وأخواتها كلها فى مقام دو كبير. ثم هى أقصر الافتتاحيات، فيها قوة يداولها الحنان فى مقدمتها، ثم تظلم إشارة إلى سجن البطل وتخرج من الظلام إلى النور فى نهايتها الحماسية.

إنما الجديد فى حديث اليوم هو افتتاحية «ليونورا رقم ٢» تتيح للسامع أن يقارنها بافتتاحية «ليونورا رقم ٣» وهى الأشهر والأعظم.

لم يحرص بيتهوفن فى «ليونورا رقم ٢» على قالب الصوناتة بالكامل، فقد فضل أن يطيل فى المقدمة قبل دخول اللحنين الأساسيين، وأن لا يعود إليهما بعد قسم التفاعل ليختتم بما يعرف بقسم إعادة العرض، وإنما ينتقل من قسم التفاعل إلى «الكودا» مباشرة.

وأحب أن يدقق المستمع فى ملاحظة الجزء الأول من الافتتاحية إذ يحتوى على موسيقى درامية عظيمة، هى التى ضحى بها بيتهوڤن فى افتتاحية «ليونورا ٣» لأنه عمد فى هذه الأخيرة إلى اقامة توازن إنشائى أكثر حنكة وحكمة، حتى يتمكن من إعادة عرض اللحنين الأساسيين، قبل الانتقال إلى القسم الختامى أى «الكودا».

ونختم هذا الحديث الأول تقديماً لأوبرا «ڤيديليو» تأليف لودڤيج فان بيتهوڤن بسيدة الافتتاحيات الكبرى «ليونورا ٣»، وهى من أجمل وأسمى مؤلفات بيتهوڤن، تقدم صورة رائعة للحدث الدرامى الذى يملأ الفصل الثانى من الأوبرا.

مختارات من أوبرا ڤيديليو
مصنف رقم ٧٢

بعد التقديم العام لأوبرا «ڤيديليو» لبيتهوڤن، فى الحديث السابق، ننتقل توًّا إلى تلخيص موضوعها.

أحداث الرواية تدور فى سجن بضواحى إشبيلية، من أعمال أسبانيا فى القرن السادس عشر.

نزيل هذا السجن، وفى أعمق زنزاناته، وأشدها ظلامًا، هو نبيل إشبيلى اسمه فلورستان ألقاه فى غياباته بيزارو حاكم الإقليم لأسباب سياسية، وربما كان السبب ضغائن شخصية. وعولت زوجة فلورستان على إنقاذه، فتنكرت فى ثياب شاب باسم «ڤيديليو»، وتعنى كما حدثتكم «وفىّ أو وفاء»، ودارت تبحث عنه فى المعتقلات حتى تمكنت من الالتحاق بخدمة حارس اعتى السجون. وهو شيخ اسمه روكو. وإذا بابنة السجان تقع فى غرام الفتى «ڤيديليو» وتنصرف عن حبيبها وخطيبها الشاب باكينو، بواب السجن. ويعرف الحاكم الطاغية من خطاب صاحب له أن وزير الدولة يعتزم القدوم بنفسه لإجراء تفتيش على السجن، وبما أن بيزارو الطاغية يعلم أن سجينه من أصدقاء الوزير، وأن الوزير افتقده طويلا، وانتهى إلى الاعتقاد بأن فلورستان مات، فقد اعتزم التخلص من سجينه، إذا ما تأكد من تحرك الوزير لزيارة السجن. وإذ يطلب إلى السجان روكو تنفيذ جريمته يرفض روكو قائلا بان وظيفته حراسة السجن والتحفظ على نزلائه، لا قتلهم. فلا يجد الطاغية سبيلا إلا أن يعتزم القضاء على غريمه وسجينه بنفسه. ويطلب من روكو أن يرفع

الحجارة التى تغطى جبًّا قديمًا فى غيابات السجن ليعده قبرا لفلورستان.

هذه هى أهم وقائع الفصل الأول من «فيديليو»، وأذكركم بما قلته فى حديثى الماضى، وهو أن «فيديليو» ليست أوبرا، بل أوبرا كوميك، والمعنى الفنى لهذا الاصطلاح هو تمثيلية غنائية يتخللها حوار كلامى يكتب نثرًا، بينما الفقرات الغنائية تصاغ شعرًا.

كما أحب أن نعرف من الآن أن لا وجه للمقارنة بين الفصل الأول والفصل الثانى من الناحية الفنية. **الفصل الأول** : يقدم لوقائع الفصل الثانى، الذى يظهر فيه السجين المقيد بالأغلال، ويشرع الطاغية فى تنفيذ جريمته. **والفصل الثانى** هو العمل الفنى الكامل الجدير حقًا بعبقرية بيتهوفن. ومع هذا فإننا نشعر خلال الفصل الأول كيف يرتفع بيتهوفن عن صياغة الألحان التقليدية للأوبرا فى زمانه، كالحوار الغنائى بين ابنة السجان روكو وحبيبها الذى تنصرف عنه إلى حب الفتى فيديليو ـ أى ليونورا المتخفية ـ أقول كيف يرتفع بيتهوفن بدراما الحياة عندما يصور قلق الزوجة الوفية تسعى إلى خلاص زوجها من أعماق السجن. وهى تسأل السجان الشيخ أن يصحبها لتقدم له معونة الشباب للشيوخ. ويعدها، أى يعد الفتى فيديليو، بأن يستأذن الطاغية بيزارو فى هذا الأمر، ولكنه يخشى أن «الفتى» لا يتحمل المنظر الرهيب حيث اعتقل السجين فى أحط وأعمق وأظلم زنزانات السجن، وتؤكد له يونورا ـ فيديليو بأنها فى سبيل معونته تتحمل أى شىء.

وهنا يعلن الأوركسترا، على إيقاع المارش، وصول بيزارو مسبوقًا بحرسه، ليطلع على البريد اليومى، فيعرف من خطاب خاص أن وزير الدولة قادم للتفتيش على السجن، وأنه سيفاجئه بزيارته. وهنا تبدأ مختاراتى من ألحان فيديليو: **أولا بهذا المارش**. وما إن يقرأ بيزارو الرسالة الخاصة حتى ينشد قائلا: ها ها لقد حانت لحظة الانتقام، والموت

الزؤام لفلورستان. فلن أنسى كيف أطال لسانه على وعرضنى لسخرية أعدائى، وكيف هاجمنى ليقضى على وهو الآن بين يدى وقد حق عليه الموت، وسيعلم منقلبه عندما أصيح فى وجهه هذا أنا، هذا أنا، والنصر لى.

فيرد كورس الجنود بأصوات خافتة: إن وجه الحاكم يتقلص من الغضب، ونظراته تنذر بشر مستطير.

ويبدأ الحوار أو «الدويتو» بين بيزارو والسجان، بأمر يصدره الطاغية إليه لينفذه روكو، ويقدم عربونا ماليًّا إذا ما نفذ أمره، ويعتمد على القسوة التى درج عليها السجان فى مهنته ـ وماذا تطلب ياسيدى؟ ـ القتل ـ سيدى ـ إنك ترتعد ياروكو، ما هذا من شيم الرجال ويجب أن تعلم بأن خطرًا يحيق بالدولة يتمثل فى هذا السجين، فيجب أن تصدع بالأمر ـ فرائصى ترتعد ياسيدى الحاكم، وضميرى غير مطمئن، لن أرتكب جريمة القتل، مهما تحملت فى سبيل رفضى، لست جلادًا ياسيدى، فلا شأن لى بإزهاق الأرواح ـ إذًا سأقتله أنا بيدى. أسرع إليه فأنت تعرف من أعنى. اهبط إلى زنزانته وإلى مقربة منها تجد بئرا مهجورة غطتها الحجارة والغبار. اذهب عاجلا وأعدها قبرًا للسجين ـ وبعد.. وبعد.. ـ سآتى متنكرا لأغيب خنجرى هذا فى صدره.... اسمع، عندما تنتهى من إعداد القبر، أعطنى إشارة، وسأتقدم إليه فى الظلام لأقضى عليه بطعنة واحدة... يقول روكو: إن حياة ذلك السجين عانت أقسى الآلام، وفى الموت راحة له، بل وانطلاق من هذا العذاب. فيكرر الطاغية كلام السجان، ويضيف بأن الموت سينهى آلامه، كما اتخلص أنا من مأزق سجينى، فهو صديق لوزير الدولة القادم علينا وشيكًا.

اخترت هذا المنظر لأن بيتهوفن أجاد فيه تصوير قسوة الظالم، أو كما يقول الناقد الألمانى باول بيكر: «يطلعنا فى ألحانه على دفائن هذه النفس، فيستخرج من دخائلها وحشية الكواسر والأوابد».

وأحب أن يتنبه السامع إلى حقيقة الأوبرات بعامة وهى أن الحوار الغنائى لا يستلزم السؤال والجواب، بل يسمح بأن يغنى المتحاوران فى نفس واحد بل قد تغنى الجماعة من ثلاثة أشخاص وأكثر بعضهم مع البعض، كل يفضى بما فى نفسه، وينضح إناؤه بما فيه. فتجمع ألحان الحوار بين الخير والشر، أو الفرح والحزن، أو الضغينة والحب. وكل ذلك فى مطابقة بوليفونية أى متعددة الأصوات، تألفها الأذن، وتحس فيها بقوة الصراع بين شخصيات الرواية. فلنستمع إلى لحظة دخول بيزارو، واجتماعه بالسجان روكو.

ويخرج بيزارو يتبعه السجان، وتبقى ليونورا بمفردها لتغنى لحنها المشهور أى «الآريا» التى تبدؤها بتلاوة لحنية تقول فيها: «أيها القاتل السفاح، لماذا هرعت إلينا؟ وماذا تنوى أن تصنع؟ أيوجد فى أعماق السعير مثل هذا الشيطان الرجيم؟ أما يختلج قلبك بلمسة الرحمة؟ أم أنت لا تحس بغير الكره والضغينة؟ ومع كل هذا، فإن الأمل يشرق فى نفسى، وكأنه قوس قزح يضرب صدر السحب الداكنة» تقول هذا فيما يعرف بالـRecitativo أى التلاوة الملحنة، وهى تلاوة يصطحبها الأوركسترا. ثم تنطلق «الآريا» المشهورة: «أقبل أيها الأمل، ولا تدع نجمك الخافت تعميه ظلمة اليأس. سدد طريقى إليك أيها الأمل، يحدونى الحب، ومن يدفعه الوفاء لا يعرف فى سبيله وجلا ولا خوفا. قلبى ينبئنى بأن طريقى ممهد إلى الخلاص، خلاص زوجى الحبيب راح ضحية الحقد والضغينة. لا تردد ولا تريث فى سبيل الواجب، واجب الوفاء الزوجى».

ثم أختار من ختام الفصل الأول كورس السجناء، وهو من أروع ما جاء فى أوبرا ڤيديليو، ومن أشهر أعمال بيتهوڤن. ذهب روكو السجان لمقابلة الحاكم فانتهز باكينو البواب الفرصة وفتح أبواب

الزنزانات ليخرج السجناء إلى نور النهار فترة، وتتفرس ليونورا فى وجوههم، علها تتعرف على زوجها فلورستان. بينهم. ولكن فلورستان مقيد بالسلاسل إلى حائط زنزانته فى قبو مظلم.

يحيى السجناء نور النهار، وهبات الهواء الطليق. «فهنا الحياة، هنا الحياة، أما حيث نقيم، ففى ظلمات الجحيم.».

ويرد صوت سجين: إننا نعتمد على الله فى محنتنا، سبحانه نعم النصير. قلبى يحدثنى، والأمل يحدونى بأن فرج الله قريب، والله على كل شىء قدير.

وينشد الكورس: يارب البرية، خلاصنا بين يديك. أيتها الحرية، متى نجتلى محياك.

ويظهر أحد الحراس متمشيا فوق الأسوار فيغنى سجين: خفضوا من صوتكم، فقد أقيمت علينا العيون والأرصاد.

ويرد الكورس بصوت خفيض، وما يلبثون أن يتحمسوا لضوء النهار، وهبة الهواء الطليق؛ فهنا الحياة. وفجأة ينشدون: خفضوا من صوتكم فقد أقيمت علينا العيون والأرصاد.

ونبدأ الآن **الفصل الثانى** من أوله. والمنظر يمثل زنزانة القبو السحيق، يشملها ظلام دائم ونستمع إلى مقدمة أوركسترالية أبلغ من أى منظر، تصويرًا لكل المعانى التى تنضوى تحت كلمتى: **فقد الحرية** ويرتفع الستار عن فلورستان وقد جلس على حجر، وربط إلى الحائط بسلسلة طويلة تحزمه من وسطه. وينشد: «يالله، ما أحلك هذا الظلام، وما أفظع هذا الهدوء حولى، وفى سجنى الضيق ترافقنى الوحدة. ياللحظ النكد والمحنة الكبرى، حسبى الله ونعم الوكيل، والحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه. إنها مشيئته سبحانه ولا راد لمشيئته. كل طيب ولى عنى

وأنا فى ربيع عمرى. لا ذنب لى إلا قولة الحق وإعلانه، وقد كلفنى ذلك ظلام السجن وأغلاله. أتحمل العذاب صابـرًا، وأختم حياتى صـاغرًا. عزائى أنى أديت الواجب، وكنت بكلمة الحق جاهرًا» ثم تتولاه نوبة هادئة من الهذيان فينشد «ألا أتبين أمامى خيالا، وأحسّ نسيما عليلا؟ وكأنى أرى ملكا فى أردان وردية، يجلس جوارى يؤنس وحشتى. ملاكى ليونورا، زوجى، جاءت لتقودنى إلى مملكة السماء. أراها، ليونورا مغلفة بالضياء، وأسمع صوتها يواسينى ويعافينى. يدها تقودنى إلى الحرية، وإلى النعيم المقيم. لبيك يا ليونورا، ياملاكى الرحيم، يا رفيقة حياتى».

بعد هذه «الآريا» يقع فلورستان بطوله فى غيبوبة. وهنا منظر يعرف فنيًّا باسم الميلودراما، حين يصور الأوركسترا خطى ليونورا والسجان ينفذان إلى الزنزانة، ويحمل روكو فـانوسًـا يضىء ركنا من المسـرح. يتهامس الاثنان بكلمات متقطعة، غير ملحنة. ثم يبدآن فى رفع الحجارة حول فوهة الجب، ويجرى بينهما هذا الحوار الغنائى «دويتو»:

روكو: هيا لنعمل فالوقت قصير، وليس أمامنا غير رفع الحجارة.
ليونورا: لا تبتئس فأنا لك خير معين ـ (روكو يحاول رفع حجر ثقيل): يا بنى ساعدنى على رفع هذا الحجر، حاسب ـ هيلا هوب! لا تبتئس فقد وضعت ذراعى تحته، ياللا هيلا هوب!

روكو: لقد اقتلعناه ـ حاسب ـ التساهيل على الله ـ هيلا هوب! ـ البدار البدار فأمامنا لحظات قصار، ولم يبق سوى الحجـارة الصغار ـ فلنلتقط أنفاسنا، إذ لم يبق إلا القليل.

(ثم تحاول ليونورا أن تتبين ملامح السجين وتقول لنفسها: أيًّا من تكون، فبالله العون، لنفك أغلالك، أيًّا من تكون فسأطلق سراحك أيها المظلوم).

روكو: هل أقعدك الجهد ـ أبدا يا أبتاه، لا تعب ولا نصب ـ البدار

البدار فاللحظات قصار، ولم يبق سوى رفع الغبار. ليونورا: إنما أسترد قواى لحظة، ثم ينتهى العمل.. إلخ.. الاثنان: لقد تم العمل وبلغنا فوهة الجب الفظيع».

يصحو فلورستان ويتكلم فتتعرف ليونورا على صوت زوجها، وتقع مغشيًا عليها. وإذا يشعر فلورستان بقرب نهايته يرجو السجان أن يحمل رسالة إلى زوجته ليونورا.

ويعطى روكو الإشارة فيصل بيزارو ويطلب إلى السجان إبعاد الفتى ڤيديليو ثم يسأل روكو إن كان الحاكم يريد فك اغلال السجين، فيقول بيزارو: لا، ويستل خنجره.

وفى حوار رباعى «كوارتيت» يقول بيزارو: فلتمت، إنما أريد أن تعرف من يسقيك كأس الحمام. ستسمع اسمى قبل مقتلك. أنا بيزارو، وأنت الذى سعيت إلى خرابى. أنا بيزارو جئت أنتقم لنفسى. اقترب، وانظر إلى وجهى، وارتعد!

فلورستان: إذًا القتل غايتك، ظلما وعدوانا!

بيزارو: لقد أردت عزلى، وسأعزلك من الحياة!

ويحاول طعن فلورستان فتتصدى له ليونورا، وتقف بينه وبين زوجها وتصرخ بالغناء: «لن تفعل فأنا أحول بينك وبينه، إلا أن تردينى معه».

روكو: ماذا تفعل يا فتى؟ إنك تعرض نفسك للتهلكة. ـ بيزارو: احذر والا... ـ أنا زوجته! ويصرخ ثلاثة الرجال: زوجته، زوجتى؟ وترد ليونورا، نعم أنا ليونورا، زوجته، ولن أتركه يموت، فسلطانك راغم!

بيزارو: تعترضين وتتحدين بطشى؟ ستموتين يا امرأة.

وحين يتقدم بيزارو لتنفيذ جريمته، ترفع ليونورا فى وجهه سلاحا ناريًا فلا يحير الطاغية حراكا...

ونسمع صوت البورى من البعد. فتضم ليونورا زوجها وتقول: حمدًا لله فقد نجوت ـ ويقول بيزارو: لقد وصل وزير الدولة وضاع كل شيء.

ونسمع صوت البورى، يقترب، ويدخل باكينو بواب السجن مسرعا ومعه رجال يحملون المشاعل وينادى: يامعلم روكو، وصل الوزير، وهو ورجاله بالباب.

وتغنى ليونورا لحن الابتهاج، ويهرول بيزارو إلى الخارج. **وهنا يجرى الغناء الزوجى «دويتو» بين الزوجين يهزج بالفرح العارم، والتوجه إلى الله بالحمد والشكر.**

وهناك ختام للرواية خارج السجن، أمام وزير الدولة الذى يأمر بالقبض على بيزارو، ويطلق سراح السجناء المظاليم جميعًا، وينشد الجمع الحاشد أناشيد الخلاص، ويهنئون فلورستان بنجاته على يد زوجته الوفية. وهنا يضيف بيتهوفن إلى نص الرواية بيت شعر من قصيدة شيللر «إلى الفرح» وهو واحد من الأبيات التى اختارها بيتهوفن بعد ذلك بسنوات ضمن نشيد An die Freude لشيللر فى الحركة الأخيرة من السمفونية الكورالية. يغنيه هنا جميع أشخاص الرواية منشدين: «ما أسعد من تهبه السماء حب مثل هذه الزوجة». ويزجون المديح إلى الوفاء الزوجى كما تجلى فى شخصية ليونورا وفلورستان.

وخير ما أختم به هذا العرض كلمة لرومان رولان جاءت فى أول فصله عن أوبرا «فيديليو»:

«إن السمفونية «الإرويكا» والصوناتة «الأباسيوناتا» يعتبرهما بيتهوفن قمة أعماله، يمكن القول على التعميم بأن بنات عبقريته فى السنوات من ١٨٠٣ حتى ١٨٠٦ كانت كلها أقرب أعماله إلى قلبه.

«ومن هذه الأعمال تتبوأ «ڤيديليو» فى فؤاده مكانا عليًّا، وقد وضعها فى صف أحب مؤلفاته إليه لأنها كانت أقلها حظًّا. ففى الأسابيع الأخيرة من حياته، أخرج بيتهوڤن من تحت رزمة مخطوطات، مدونة «ڤيديليو» وقال لصديقه شندلر: «من كل بنات أفكارى، كانت هذه هى التى كلفتنى فى توليدها أشد العناء، وسببت لى أكثر البأساء. ولهذا أعتبرها أعز البنات والأبناء وأفضلها عليهم جميعًا، فهى الجديرة بأن يحافظ عليها ليفيد منها علم الفن».

وعلق رومان رولان متعجبًا من عبارة «علم الفن» Wissenschaft der Kunst فإنه يشير مسبقًا إلى أحدث البحوث فيما يعرف اليوم باسم «الاستطيقا» أى «علم الجماليات».

ولا أعرف إن كنت أعود بعد اليوم إلى تقديم ما لم أطرق من أعمال لودڤيج فان بيتهوڤن. إنما لا أخفيكم شعورى فى هذه اللحظة بالغبطة والهناء، إذ أشعر بأننى أديت واجبًا مقدسًا نحو رجل تفخر به البشرية جمعاء:

فنانًا وإنسانًا.

رقم الإيداع	١٩٨٩ / ٧٧٩٠	
الترقيم الدولى	٩-٠٢٧٦٠-٠٢-٩٧٧	ISBN

١ / ٨٦ / ١٥٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هــذا الكتاب

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى العام الذى يختم قرنين على ميلاد عظيم عظماء الموسيقى : « لودفيج ڤان بيتهوڤن » (١٧٧٠ - ١٩٧٠) ، بعد أن أنفق الكاتب فى تأليفه اثنى عشر عامًا ، وقدم فى كل فصل من فصوله عملا من موسيقى بيتهوڤن ..

وإذا كانت الكتب التى وضعت عن بيتهوڤن تأتى فى المرتبة الثانية فيما كتب عن عظماء العالم ، بعد الكتب التى وضعت عن نابليون ، فإن هذا الكتاب يؤدى غايتين : أن يقرأ كما تقرأ الكتب ، وأن يستخدم كمرجع لمن يستمعون إلى عمل من أعمال بيتهوڤن ، إذ يجدون بين أيديهم فصلا خاصًا بهذا العمل . فالكتاب موسوعة تضم :

السمفونيات والرباعيات الوترية كلها ...

وأهم الصوناتات والافتتاحيات والكونشرتوات ...

والقداس الاحتفالى وأوبرا فيديليو ...

إنه دليل المستنير إلى أعمال سيد الموسيقيين !

١٩٨٩٥ / ٠٢

ــص
٧٠٠